Alberto Manguel

Merak

DENEME

Çeviren: Kutlukhan Kutlu

2. baskı

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Alberto Manguel'in
YKY'deki kitapları:

Okumanın Tarihi (2001)
Borges'in Evinde (2002)
Palmiyelerin Altında Stevenson (2004)
Hayali Yerler Sözlüğü (2005)
Okuma Günlüğü (2007)
Geceleyin Kütüphane (2008)
Kelimeler Şehri (2009)
Bütün İnsanlar Yalancıdır (2012)
Okumalar Okuması (2013)
Tanpınar'ın İzinde: Beş Şehir (2016)
Gezgin, Kule ve Kitapkurdu – Metafor Olarak Okur (2017)
Merak (2017)
Yabancı Bir Ülkeden Haber Geldi (2018)

ALBERTO MANGUEL

Merak

Deneme

Çeviren
Kutlukhan Kutlu



YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 4917
Edebiyat - 1412

Merak / Alberto Manguel
Özgün adı: Curiosity
Çeviren: Kutlukhan Kutlu

Kitap editörü: Darmin Hadzibegoviç
Düzelti: Alper Zorlu

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Sayfa tasarımı: Mehmet Ulusel
Grafik uygulama: Gülçin Erol Kemahlıoğlu

Baskı: Elma Basım Yayın İletişim Hizmetleri San. Tic. Ltd. Şti.
Tevfikbey Mah. Halkalı Cad. No: 162/7
Küçükçekmece / İstanbul
Tel: 0212 697 30 30
Sertifika No: 12058

Çeviriye temel alınan baskı: Yale University Press, 2015
1. baskı: İstanbul, Temmuz 2017
2. baskı: İstanbul, Mart 2019
ISBN 978-975-08-4034-0

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

Kipling'in Çocuk Fil'i gibi,
doymak bilmez onca merakla dolu Amelia'ya.
Tüm sevgimle.

İçindekiler

Merak



Vergilius, Dante'ye, ona doğru yolu göstermesi için Beatrice tarafından gönderildiğini anlatıyor. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in II. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

Önsöz

Ölüm döşeğinde, Gertrude Stein başını kaldırıp sordu: "Cevap nedir?" Kimse konuşmayınca gülümsedi ve dedi ki: "O halde, soru nedir?"
Donald Sutherland, *Gertrude Stein, Eserlerinin Bir Biyografisi*

Merak konusunda meraklıyım.

Çocuklukta öğrendiğimiz ilk kelimelerden biridir "Neden?" Kısmen gayriihtiyari girdiğimiz esrarlı dünya hakkında bir şey bilmek istediğimizden, kısmen o dünyadaki şeylerin nasıl işlediğini anlama ihtiyacımızdan, kısmen de o dünyanın sakinleriyle ilişki kurmaya yönelik atalardan kalma bir gereksinimden dolayı, ilk agularımızın gugularımızın ardından "Neden?" diye sormaya başlarız.[1] Sonra da hiç durmayız. Çok geçmeden merakın çoğu zaman anlamlı ve tatmin edici cevaplarla değil de daha fazla soru sorma iştahıyla ve başkalarıyla sohbet etme zevkiyle ödüllendirildiğini öğreniriz. Bir konuyu öğrenmek için sorular sormuş herkesin bildiği üzere, genellikle doğrulamalar tecrit eder, sorular ise birleştirir. Merak, insan sürüsüne bağlılığımızı ilan etmenin bir yoludur.

Belki de merakın her türü Michel de Montaigne'in *Denemeler*'inin ikinci cildinde bulunan o meşhur soruyla özetlenebilir: "*Que sais-je?*", "Ne biliyorum?" Montaigne kuşkucu filozoflardan bahsederken, onların ana fikirlerini herhangi bir konuşma şekliyle ifade edemediklerini, çünkü bu iş için "yeni bir dilin gerekeceğini" söylemişti. "Bizim dilimiz," der Montaigne, "olumlu önermelerden oluşur ki, bu onların düşünüşlerine tamamen aykırıdır." Sonra da ekler: "Bu fantezi 'Ne biliyorum?' sorusuyla daha iyi kavranabilir, nitekim ben de bu soruyu kendime şiar edinmiş durumdayım." Sorunun kaynağı elbette ki Sokrates'in "Kendini tanı" sözüdür ama

---

1 "Bebekler kısmen, 'birlikte-olma' deneyimlerini yeniden kurmak için konuşurlar... ya da 'kişisel düzen'i yeniden kurmak için." Daniel N. Stern, *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology* (New York: HarperCollins, 1985), s. 171.

Montaigne'de bu söz, kim olduğumuzu bilme ihtiyacının varoluşçu bir ifadesi değil de, zihnimizin içinde ilerlemekte (ya da çoktan ilerlemiş) olduğu sahaya ve ötesindeki keşfedilmemiş ülkeye yönelik sürekli bir sorgulama haline gelir. Montaigne düşünüşünün diyarında dilin olumlu önermeleri kendilerine savaş açıp sorulara dönüşür.[2]

Montaigne ile dostluğum yeniyetmelik yıllarıma uzanır. O zamandan beri *Denemeler* benim için bir tür otobiyografi olmuştur, çünkü kendi zihinsel meşguliyetlerimin, kendi deneyimlerimin onun yorumlarında ışık saçan bir nesre dönüştüğüne defalarca tanıklık etmişimdir. Sıradan konular (dostluğun insana yüklediği görevler, eğitimin sınırları, kırsal bölgelerin verdiği keyif) üzerine sorgulamaları ve sıradışı konulara dair araştırmaları (yamyamların doğası, korkunç varlıkların kimliği, başparmakların kullanımı) ile Montaigne bana, farklı zamanlarda ve birçok mekânda kümelenmiş olan kendi merakımın bir haritasını çıkarır. "Kitapların bana faydası," diye itirafta bulunur Montaigne, "öğretimden ziyade idman şeklinde olmuştur."[3] Bu durum benim için de aynen geçerli.

Mesela Montaigne'in okuma alışkanlıklarını düşününce, onun kütüphanesinden fikirler ödünç alıp (bir okur olarak kendini, bal yapmak için polen toplayan bir arıyla kıyaslamıştı) bunları geleceğe, kendi zamanıma yansıtmak suretiyle onun "*Que sais-je?*"sü üzerine bazı notlar almanın mümkün olabileceği aklıma geldi.[4]

Kendisinin de seve seve itiraf edeceği gibi, Montaigne'in neyi bildiğimize dair incelemesi on altıncı yüzyılda yeni bir teşebbüs değildi: Sorgulama eyleminin kendisini sorgulamanın çok daha eski kökleri vardı. "Öyleyse hikmet nereden geliyor?" diye sorar

---

2 Michel de Montaigne, "An Apology for Raymond Sebond," 2:12, *The Complete Essays*, çev. ve ed. M. A. Screech (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1991), s. 591. Pausanias'a göre (MS 2. yüzyıl), Delfi Tapınağı'nın cephesine "Kendini Bil" ve "Aşırıya Kaçma" sözleri yazılmış ve Apollo'ya atfedilmişti. Bkz. Pausanias, *Guide to Greece: Volume 1: Central Greece*, çev. Peter Levi (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1979), 10:24, s. 466. Delfi Tapınağı'ndaki sözleri konu eden altı Platon diyaloğu vardır: *Charmides* (164D), *Protagoras* (343B), *Phaedrus* (229E), *Philebus* (48C), *Yasalar* (II:923A), *I. Alcibiades* (124A, 129A ve 132C). Bkz. *The Collected Dialogues of Plato*, haz. Edith Hamilton ve Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973).

3 Michel de Montaigne, "On Physiognomy", 3:12, *The Complete Essays*, s. 1176.

4 Michel de Montaigne, "On Educating Children", 1:26, *The Complete Essays*, s.171.

Eyüp, dertli dertli, "ve anlayışın yeri neresi?" Eyüp'ün sorusunu genişleterek, Montaigne şu gözlemi yapmıştı: "Muhakeme tüm konularda kullanılacak bir araçtır ve her yerde işe yarar. O yüzden de burada onu farklı şekillerde sınamak için her tür vesileyi kullanıyorum. Hiç anlamadığım bir konu söz konusu olduğunda, onda bile muhakememi deniyor, önce uzaktan ırmağın geçit yerini bir yokluyorum; sonra, suyun benim için fazla derin olduğunu anlayınca, kıyıda kalıyorum."[5] Bu mütevazı yöntemi müthiş biçimde rahatlatıcı buluyorum.

Darwinci kurama göre, insan muhayyilesi bir hayatta kalma aracıdır. Dünyayı daha iyi öğrenmek ve bu sayede güçlükleriyle, tehlikeleriyle daha iyi başa çıkabilmek için *homo sapiens* dış gerçekliği zihinde yeniden inşa etme ve karşılaşacağı durumları henüz onlara rastlamadan kafasında kurma becerisini geliştirmiştir.[6] Kendimizin ve çevremizdeki dünyanın bilincinde olduğumuzdan, zihinsel haritalarını çıkararak o sahaları sonsuz farklı yönden tetkik edebiliyor, sonra da içlerinden en iyi, en verimli olanı seçebiliyoruz. Şuna Montaigne de katılırdı: Var olmak için hayal ediyoruz ve hayal etme arzumuzu beslemek amacıyla meraklıyız.

Zaruri bir yaratıcı etkinlik olarak muhayyile, kullanıldıkça gelişiyor. Sonuçlardan müteşekkil oldukları için çıkmaz sokaklar oluşturan başarılar sayesinde değil, başarısızlıklarla, hatalı çıkan ve şans yüzümüze gülerse yeni başarısızlıklara götürecek olan girişimler sayesinde oluyor bu. Sanat ve edebiyatın, felsefe ve bilimin tarihi, böyle aydınlatıcı başarısızlıklarla dolu hikâyeler. "Yenil. Gene dene. Daha iyi yenil" diye özetlemişti bunu Beckett.[7]

Ancak daha iyi yenilmek için muhayyile yoluyla o hataların ve uyuşmazlıkların farkına varabilmeliyiz. Şu şu yolun bizi istenen

---

5 Eyüp, 28:20. Eyüp Kitabı cevap sunmaz ama Northrop Frye'a göre "daha iyi sorular formüle etmede aşamalar oluşturan" "gerçek sorular" sorar. Frye "cevaplar bu hakkı elimizden alırlar" der. Bkz. Northrop Frye, *The Great Code: The Bible and Literature*, haz. Alvin A. Lee, *Collected Works*, cilt 19 (Toronto: University of Toronto Press, 2006), s. 217. Michel de Montaigne, "On Democritus and Heraclitus", 1:50, *The Complete Essays*, s. 337.

6 Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, otuzuncu yıl baskısı (Oxford: Oxford University Press, 2006), s. 63-65.

7 Samuel Beckett, *Worstward Ho* (Londra: John Calder, 1983), s. 46.

yöne götürmediğini ya da şu şu sözcük, renk veya sayı kombinasyonunun zihnimizde uyanmış hayale yakın olmadığını görebilmeliyiz. İçimizdeki Arşimetlerin banyolarında ilhamla "Evreka!" diye haykırdığı anları gururla kayda geçiyoruz; Balzac'ın hikâyesindeki ressam Frenhofer gibi kendi meçhul başyapıtlarına bakıp da "Hiç, hiç!.. Koca bir hiç üretmiş olacağım!"[8] diyen birçoğunu ise hatırlamaya nispeten gönülsüz oluyoruz. İşte tüm bu ender zafer anlarının ve çok daha fazla sayıdaki yenilgilerin içinden, tek bir büyük, yaratıcı soru geçiyor: "Neden?"

Günümüzün eğitim sistemleri arayışlarımızın ikinci yarısını genellikle reddediyor. Maddi verimlilik ve finansal kâr dışında pek az şeyle ilgilenen eğitim kurumlarımız artık düşünmek için düşünmeyi ve muhayyileye idman yaptırmayı teşvik etmiyor. Okullar ve yüksekokullar sorgulama ve tartışma forumları yerine vasıflı işçi yetiştirme kampları haline geldiler, yüksekokullar ve üniversiteler ise artık Francis Bacon'ın on altıncı yüzyılda "ışık tacirleri"[9] diye nitelediği araştırmacıların yetişme yerleri olmaktan çıktılar. "Neden?" diye sormak yerine "Ne kadara mal olacak?" ve "Ne kadar sürecek?" diye sormayı öğreniyoruz.

"Neden?" sorusunun (envai çeşidiyle birlikte) çok daha fazla önem arz eden tarafı cevap beklentisi değil, sorulmasıdır. Çünkü bu soruyu dile getirmiş olmak bile sayısız olasılığın kapısını açar, önyargıları yok edebilir, sonsuz verimli şüpheyi celp eder. Beraberinde birkaç tane deneme kabilinden cevap da getirebilir ama soru yeterince güçlüyse, bu cevapların hiçbiri tamamıyla kâfi gelmeyecektir. Çocukların sezgisellikle sorduğu şekliyle "Neden?", dolaylı olarak hedefimizi her zaman ufkun hemen ötesine koyar.[10]

Merakımızın görünür temsili –birçok Batı dilinde yazılı bir sorunun sonunda duran, dogmatik kibire karşı kendi üzerine bükülen soru işareti– tarihimizin sonraki dönemlerinde ortaya çıktı. Avrupa'da alışılagelmiş noktalama geç dönem Rönesans'a, büyük

8 Honoré de Balzac, *Le chef-d'oeuvre inconnu* (Paris: Editions Climats, 1991), s. 58.

9 Francis Bacon, *New Atlantis*, *The Advancement of Learning and New Atlantis* içinde, haz. Arthur Johnston (Oxford: Oxford University Press, 1974), s. 245.

10 Bir soruyu kelimelere dökmek, kendi deneyimimizle aramıza mesafe koyar ve onun sözel olarak incelenmesini mümkün kılar. "Dil, yaşanmış kişilerarası deneyimle temsil edilmiş kişilerarası deneyim arasında zorla bir alan açar": Stern, *Interpersonal World of the Infant*, s.182.

Venedikli matbaacı Aldo Manutius'un torununun dizgiciler için *Interpungendi ratio* adlı noktalama işaretleri kılavuzunu yayımladığı 1566 senesine dek yerleşmedi. Bu kılavuz, bir paragrafı sonlandırmak için icat edilmiş işaretler arasında Ortaçağ'dan kalma *punctus interrogativus*'a da yer veriyordu. Torun Manutius bunu alışılageldiği üzere cevap gerektiren bir soruyu bildiren bir işaret olarak tanımladı. Bu tür soru işaretlerinin görüldüğü en eski örneklerden biri, Cicero'nun bir metninin şimdi Paris'teki Ulusal Kütüphane'de bulunan dokuzuncu yüzyıl tarihli nüshasıdır.[11] Bu işaret sol alttaki bir noktadan, kıvrımlı bir çapraz çizgi halinde sağ üste doğru çıkan bir merdivene benziyor. Sorgulamak bizi yükseltir.

Envai çeşit tarihimiz içinde "Neden?" sorusu birçok kisvede ve son derece farklı bağlamlarda ortaya çıktı. Olası sorular tek tek derinlemesine ele alınamayacak kadar çok sayıda ve tutarlı bir bütün haline getirilemeyecek kadar farklı görünebilir, ancak bir kısmını şu ya da bu ölçütlere göre derleme yönünde girişimlerde bulunulmamış da değil. Mesela 2010'da Londra'da *The Guardian* editörlerince davet edilen bilim insanları ve filozoflar, "bilimin cevaplamak zorunda olduğu" on sorudan oluşan ("zorunda" kelimesi epey bir isyan ediyor burada) bir liste çıkardılar. Söz konusu sorular şunlardı. "Bilinç nedir?" "Büyük Patlama'dan önce ne oldu?" "Bilim ve mühendislik bize bireyselliğimizi geri verecek mi?" "Dünyanın hızla artan nüfusuyla nasıl başa çıkacağız?" "Asal sayıların bir örüntüsü var mı?" "Her şeyi kuşatacak şekilde düşünmenin bilimsel bir yöntemini bulabilir miyiz?" "İnsanlığın hayatta kalmasını ve gelişmesini nasıl sağlayabiliriz?" "Birisi sonsuz uzayın anlamını layıkıyla açıklayabilir mi?" "Televizyondan program kaydeder gibi beynimi kaydedebilecek miyim?" "İnsanlık yıldızlara ulaşabilecek mi?" Bu soruların belli bir izleği yok, mantıksal bir hiyerarşisi yok, hepsinin *cevaplanabileceğine* dair açık bir delil yok. Bilme isteğinden dışarı doğru öylece dallanıp budaklanıyor, edinilmiş bilgilerimizi yaratıcı bir şekilde elekten geçiriyorlar. Öte yandan, çizdikleri dolambaçlı yolda hayal meyal bir şekil seçmek mümkün. Merakımızın tetiklediği sorulardan birkaçında gezintiye çıkıp mec-

11 MS lat. 6332, Bibliothèque Nationale, Paris, M. B. Parkes, *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West* içinde (Berkeley: University of California Press, 1993), s. 32-33.

buren eklektik bir yol izlerken, belki muhayyilemizin paralel bir haritası gibi bir şey çıkabilir ortaya. Bilmek istediğimiz şeyle hayal edebildiğimiz şey, aynı sihirli sayfanın iki yüzüdür.

Çoğu okuma hayatında görülen bir deneyim, insanın başka hiçbir kitapta rastlamadığı ölçüde kendini ve dünyayı keşfe çıkma fırsatını elde ettiği, tükenmez görünmekle birlikte zihni çok kişisel ve eşsiz bir şekilde en ufacık ayrıntılara odaklayan o tek kitabın bulunmasıdır. Bazı okurlar için bu zaten klasik kabul edilen bir kitaptır, mesela Shakespeare ya da Proust'un bir eseri; diğerleri içinse daha az bilinen ya da üzerinde aynı derecede mutabık kalınmamış, fakat açıklanamayan yahut gizli sebeplerden dolayı insanda derin etki uyandıran bir metindir. Benim hayatımda o eşsiz kitap birçok kez değişti: yıllar boyu Montaigne'in *Denemeler*'i ya da *Alice Harikalar Diyarında*, Borges'in *Ficciones*'i ya da *Don Quijote*, *Binbir Gece Masalları* ya da *Büyülü Dağ* oldu. Şimdi, o mahut yetmişe merdiven dayarken, benim için her şeyi kapsayan kitap Dante'nin *İlahi Komedya*'sı.

İlahi Komedya'ya yolum geç düştü, altmışıma gelmeden hemen önce. İlk okumadan itibaren *İlahi Komedya* benim için alabildiğine kişisel ama aynı zamanda da sınırsız bir kitap oldu. *İlahi Komedya*'yı sınırsız bir kitap olarak tarif etmek, sadece esere yönelik bir tür batıl hayranlığın ilanından ibaret belki. Onun derinliğine, enginliğine, girift yapısına duyulan bir hayranlığın ilanı. Bu kelimeler bile metinde yaşadığım o sürekli tazelenen okuma deneyimini ifade etmek için kifayetsiz kalıyor. Dante bu şiirden "yerin de göğün de desteklediği"[12*] bir şiir olarak bahsetmişti. Mübalağa etmemiş: Dante'nin devrinden beri metnin okurlarının edindiği izlenim tam da böyle. Ancak "yapı" kelimesi yapay bir mekanizmayı, makaralar ve çarklara bağlı bir işlemi akla getiriyor ki, bu da besbelli olduğu zamanlarda bile (Dante'nin *terza rima*'yı icat etmesinde ve buna uygun olarak *İlahi Komedya*'nın birçok yerinde üç sayısını kullanmasında olduğu gibi) karmaşıklığın içinde olsa olsa bir zerreye işaret etmekle kalıyor, eserin aşikâr mükemmelliğini neredeyse hiç anlatmıyor. Giovanni Boccaccio *İlahi Komedya*'yı gövdesi sayısız renk tonundaki parlak, "meleksi" tüylerle kaplı bir tavuskuşuna

12 *Paradiso* [*Cennet*], XXV:2, "al quale ha posto mano e cielo e terra."

* *İlahi Komedya* alıntıları, Rekin Teksoy'un Oğlak Yayınları tarafından yayımlanan *Cehennem*, *Araf* ve *Cennet* çevirilerinden yapılmıştır. (ç. n.)

benzetmişti. Jorge Luis Borges sonsuz derecede ayrıntılı bir gravüre, Giuseppe Mazzotta ise evrensel bir ansiklopediye benzetmişti. Osip Mandelstam bu konuda şöyle demişti: "Hermitage'ın salonları birdenbire çıldırsa, tüm ekollerin ve ustaların resimleri birdenbire çivilerinden kurtulup kaynaşsa, birbirine karışsa ve odaları fütüristik bir çığlıkla ve şiddetli bir galeyanla doldursa, sonuç Dante'nin *İlahi Komedya*'sı gibi bir şey olurdu." Ne var ki, bu benzetmelerin hiçbiri şiirin doluluğunu, derinliğini, menzilini, müziğini, kaleydoskop misali hayalhanesini, sonsuz yaratıcılığını ve mükemmelen dengelenmiş yapısını tam olarak ifade edemiyor. Rus şair Olga Sedakova, Dante'nin şiirinin "sanat doğuran sanat", "düşünce doğuran düşünce" ve daha da önemlisi, "deneyim doğuran deneyim" olduğunu belirtmiştir.[13]

Borges ve arkadaşı Adolfo Bioy Casares, *nouveau roman*'dan kavramsal sanata yirminci yüzyıl sanat akımlarının parodisini yaparken bir eleştiri biçimi hayal etmişlerdi. Bu eleştiri biçimi bir sanat eserini bütün heybetiyle incelemenin imkânsızlığı karşısında teslim bayrağını çekecek ve eseri bütünüyle yeniden üretecekti.[14] Aynı mantıkla, titiz bir yorumcu *İlahi Komedya*'yı açıklamak için onu bütünüyle alıntılamak zorunda kalırdı. Belki sahiden de bu işin tek yolu budur. Bizi başka bir okumada aynı derecede etkilememiş harikulade güzellikte bir pasaj ya da incelikli bir şiirsel argümanla karşılaştığımızda, dürtümüz onun üzerine yorum yapmak yönünde değil de, ilk başta yaşadığımız aydınlanmayı mümkün mertebe paylaşabilmek için onu bir arkadaşımıza sesli okumak yönünde oluyor. Kelimeleri başka deneyimlere tercüme etmek: Belki bu, Beatrice'nin Mars Göğü'nde Dante'ye söylediği o sözlerin muhtemel

---

13 Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, haz. Luigi Sasso (Milano: Garzanti, 1995), s. 81; Jorge Luis Borges, "Prólogo," *Nueve ensayos dantescos*, ed. Joaquín Arce (Madrid: Espasa-Calpe, 1982) s. 85-86; Giuseppe Mazzotta, *Reading Dante* (New Haven: Yale University Press, 2014), s. 1; Osip Mandelstam, "Conversation on Dante," *The Selected Poems of Osip Mandelstam*, çev. Clarence Brown ve WS Merwin (New York: New York Review Books, 2004), s. 151; Olga Sedakova, "Sotto il cielo della violenza," *Esperimenti Danteschi: Inferno 2008*, haz. Simone Invernizzi (Milano: Casa Editrice Marietti, 2009), s. 107.

14 Bu metin hiçbir zaman yazılmadı ama 1965'te Borges ile Bioy'un onu *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires: Losada, 1967) adlı sözde-deneme derlemelerinin bir parçası olarak yazma niyetlerinden bahsettiklerine tanık oldum.

anlamlarından biridir: "Dön de dinle / Cennet'i hep sadece benim gözlerimde izleme."[15]

Daha az iddialı, daha az bilgili ve kendi sınırlarımın daha bilincinde biri olarak, ben de kendime ait birkaç okuma, şahsi düşüncelerime, şahsi gözlemlerime, tecrübeme yapılmış tercümelere dayanan birkaç yorum sunmak istiyorum. *İlahi Komedya*'nın, eşiğinden içeri adım atmaya kalkışanlara girişi men etmeyen haşmetli bir alicenaplığı vardır. Ancak bir kez içeri girdi mi okurun orada ne bulacağı ayrı bir meseledir.

Her yazarın (ve her okurun) bir metinle meşgul olduğunda karşılaştığı temel bir sorun vardır: Okumanın, dile ve çok övülen iletişim kabiliyetine inancımızı tasdik etmek anlamına geldiğini biliriz. Ne zaman bir kitabı açsak, daha önceki bütün tecrübemize rağmen, işte bu sefer metnin özünün bize iletileceğine itimat ederiz. Ve ne zaman son sayfaya ulaşsak, tüm bu cesur umutlara karşın, bir kez daha hayal kırıklığına uğrarız. Özellikle de daha kesin bir tanımın yokluğundan "büyük edebiyat" deme konusunda uzlaştığımız kitapları okuduğumuzda, metnin o çok katmanlı karmaşıklığını kavrama kabiliyetimiz, isteklerimizin ve beklentilerimizin gerisinde kalır ve belki bu defa amacımıza ulaşacağımız ümidiyle, bir kez daha metne dönme mecburiyeti duyarız. Hem edebiyat adına hem de bizim adımıza ne talihli bir durumdur ki bu ümidimizi hiçbir zaman gerçekleştiremeyiz. Nesillerce okur bu kitapları tüketemez ve dilin tam da iletme konusundaki başarısızlığı, onlara her birimizin ancak kendi yeteneklerimizin elverdiği ölçüde idrak edebildiği sonsuz bir zenginlik verir. Hiçbir okur *Mahabharata*'nın ya da *Oresteia*'nın derinlerine inip de dibine erişememiştir.

Ne var ki, bir işin imkânsız olduğunu fark etmek, bizi ona kalkışmaktan alıkoymaz. Nitekim ne zaman bir kitabın kapağını açsak, ne zaman bir sayfayı çevirsek, bir edebi metni –bütünüyle değilse bile en azından geçen seferkinden biraz daha fazla– anlama umudumuz tazelenir. İşte böyle böyle, çağlar içinde, kitabın hükmünü her seferinde yeni bir kisve altında tekrar tekrar kuran bir okumalar palimpsesti yaratırız. Homeros'un çağdaşlarının *İlyada*'sı

15 *Paradiso* [*Cennet*], XVIII:20-21, "Volgiti e ascolta:/ ché non pur ne' miei occhi è paradiso."

bizim *İlyada*'mız değildir ama onu da içerir, tıpkı bizim *İlyada*'mızın bizden sonra gelecek tüm *İlyada*'ları içermesi gibi. Bu açıdan, Talmud'un bir ilk sayfası olmadığı, çünkü tüm okurlarınca daha ilk kelimelerine göz atılmadan önce okunmaya başlamış olduğu şeklindeki Hasidik sav, aslında her büyük kitap için geçerlidir.[16]

Lectura dantis terimi daha sonra başlı başına bir tür haline gelecek bir şeyi, *İlahi Komedya* okumasını tanımlamak için yaratılmıştı. Şunun gayet iyi farkındayım ki, Dante'nin kendi oğlu Pietro'nun, babası öldükten kısa süre sonra yazdığı yorumlarla başlayan nesillerce yorumun ardından, bu şiir hakkında kapsamlı eleştirel şeyler de, tamamen özgün şeyler de söylemek mümkün değil. Yine de insan böyle bir teşebbüsü, her okumanın nihayetinde özgün metnin bir yansıması ya da tercümesi değil de okurun bir portresi, bir itiraf, kendini açığa vurmaya ya da keşfetmeye yönelik bir eylem olduğunu ileri sürerek meşru kılabilir.

Bu otobiyografik okurların ilki Dante'nin ta kendisidir. Öteki dünyada yaptığı yolculuğu boyunca, kendisine hayatta ya yeni bir yol bulacağı ya da ebediyen yitip gideceği söylenmiş olan Dante, kendisinin aslında kim, yolda yaşadığının ise ne olduğunu bilmeye yönelik coşkun bir meraka kapılır.[17] *Cehennem*'in ilk dizesinden *Cennet*'in son dizesine kadar *İlahi Komedya*'ya Dante'nin soruları damga vurmuştur.

Montaigne tüm denemelerinde Dante'den sadece iki kez alıntı yapar. Uzmanlar onun *İlahi Komedya*'yı okumadığı, metni başka yazarların eserlerindeki değinmelerden bildiği görüşündedir. Okumuş olsa bile, Dante'nin keşif seferleri için seçtiği dogmatik yapıdan haz etmeyebilirdi. Yine de hayvanlarda konuşma yetisinden bahsederken Montaigne, *Araf* XXVI'dan, Dante'nin tövbekâr şehvet düşkünü ruhları "kara diziler oluşturan karıncalar"a benzettiği üç dize aktarır.[18] Daha sonra çocukların eğitiminden bahsederken de Dante'nin söylediklerini alıntılar. "Öğretmen," der Montaigne,

---

16 Martin Buber, *Tales of the Hasidim*, 1. cilt, çev. Olga Marx (Oxford: Oxford University Press, 1948), s. 76.

17 *Inferno* [*Cehennem*], I:91, "A te convien tenere altro viaggio."

18 Michel de Montaigne, "An Apology for Raymond Sebond", 2:12, s. 512, alıntılanan: *Purgatorio* [*Araf*] XXVI: 34-36, "così per entro loro schiera bruna/ s'ammusa l'una con l'altra formica,/ forse a spiar lor via e lor fortuna."

"her şeyi bir süzgeçten geçirmeli, asla çocuğun kafasına bir şeyi salt otoriteyle, elden düşme yerleştirmemeli. Aristoteles'in ilkeleri çocuk için Stoacılarınkinden ya da Epikürcülerinkinden üstün olmamalı. Tüm yargılar olanca farklılığıyla onun önüne konmalı; yapabilirse bir seçim yapacaktır: yapamazsa da şüphede kalacaktır. Sadece ahmaklar kararlarını vermiş ve emindirler." Montaigne sonra Dante'nin şu dizesini alıntılar: "Kuşku (*dubbiar*) insana keyif veriyor, tıpkı bilgi gibi." Bu, Dante'nin Vergilius'a Cehennem'in altıncı dairesinde, Latin şair insanın kendini tutamayarak işlediği günahların hür iradenin meyvesi olan günahlara kıyasla Tanrı nazarında neden daha az nahoş olduğunu anlattıktan hemen sonra söylediği sözdür. Dante için bu söz bilginin ediniminin hemen öncesindeki beklenti dolu anda hissedilen zevki ifade eder; Montaigne içinse daimi ve zengin bir kesin olmama halini, kişinin çeşitli karşıt görüşlerin farkında olmasına rağmen kendininki hariç hiçbir görüşü benimsememesini. Her ikisi için de sorgulama hali bilme hali kadar tatminkârdır, hatta daha bile fazla.[19]

Peki, bir ateist olarak, Dante'yi (ya da Montaigne'i), onların taptığı Tanrı'ya inanmadan okumak mümkün müdür? Onların her insanın kaderi olan cefaya, hayrete, kedere (ve zevke) göğüs germelerine yardım eden iman olmaksızın, eserlerine belli bir ölçüde vakıf olduğumuzu farz etmek haddini bilmezlik midir? Dini dogmaların katı teolojik yapılarını ve inceliklerini, üzerlerine kuruldukları öğretilere ikna olmaksızın incelemek samimiyetsizlik midir? Bir okur olarak, hikâye edilen şeylerin ötesinde, bir iyilik perisinin ya da kötü kalpli kurdun varlığına inanmadan da bir hikâyenin anlamına inanma konusunda hak iddia ediyorum. Hakikatlerine inanmam için Kül Kedisi ve Kırmızı Başlıklı Kız'ın gerçek olması gerekmez. "Akşamın serin havasında" bahçede yürüyen Tanrı ile çarmıhta acı çekerken bir hırsıza Cennet'i vaat eden Tanrı beni ancak büyük edebiyatın aydınlatabileceği biçimlerde aydınlatır. Hikâyeler olmasa din sadece vaazdan ibaret olurdu. Bizi ikna eden, hikâyelerdir.

Okuma sanatı birçok açıdan yazma sanatının tam karşısındadır. Okumak, yazar tarafından düşünülmüş metni zenginleştirir,

19 Michel de Montaigne, "On Educating Children", 1:26, *The Complete Essays*, s. 170; *Inferno* [*Cehennem*] XI: 93, "Non men che saver, dubbiar m'aggrata."

derinleştirir ve daha karmaşık hale getirir, onu okurun kişisel deneyimini yansıtacak şekilde yoğunlaştırır, evreninin en ücra köşelerine ve ötesine ulaşacak şekilde genişletir. Yazmak ise teslim olma sanatıdır. Yazar nihai metnin, zihinde tasarlanmış olanın bulanık bir yansımasından ibaret olacağı, daha az aydınlatıcı, daha az incelikli, daha az dokunaklı, daha az kesin olacağı gerçeğini kabul etmelidir. Bir yazarın muhayyilesi mutlak güce sahiptir ve en olağanüstü yaratıları, gönüllerde yatan olanca mükemmeliyetiyle düşleyebilir. Ancak sonra dile iniş başlar ve düşünceden ifadeye geçerken çok şey kaybolur, çok fazla şey. Bu kuralın hemen hemen hiç istisnası yoktur. Bir kitap yazmak başarısızlığı kabullenmektir, o başarısızlık ne kadar şerefli olursa olsun.

Kendi kibrimin gayet farkında olmakla beraber, aklıma bir fikir geldi: Dante'nin kendi yolculukları için bir rehber –Vergilius, Statius, Beatrice, Aziz Bernard– bulundurma örneğini benimseyerek ben de Dante'yi kendime rehber yaparak, onun sorgulamalarının benimkileri yönlendirmesini sağlayabilirdim. Dante minicik kayıklarla gemisinin izinden gitmeye kalkanların kulaklarını çekmiş ve kaybolmamaları için onlara kıyıya dönmelerini tembih etmiş olsa da,[20] bunca münasip "*dubbiar*" sahibi bir diğer yolcuya el uzatmaya itiraz etmez diye düşünüyorum.

20 *Paradiso* [*Cennet*] II:1-4, "O voi che siete in picciolettta barca,/ desiderosi d'ascoltar, seguiti/ dietro al mio legno che cantando varca,// tornate a riveder li vostri liti."



Dante ve Vergilius ara bozanlarla karşılaşıyor. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in XXVIII. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

1

Merak Nedir?

Her şey bir yolculukla başlıyor. Bir gün, sekiz dokuz yaşındayken, Buenos Aires'te okuldan eve dönerken kayboldum. Okul, çocukken gittiğim çok sayıda okuldan biriydi ve bizim eve kısa mesafede, yol kenarlarında ağaçlar uzanan Belgrano semtindeydi. Şimdiki gibi o zaman da kolayca dikkatim dağılıyordu ve üzerimde tüm okullu çocukların giymek zorunda olduğu kolalı beyaz önlükle eve yürürken, envai çeşit şey ilgimi çekiyordu: Süpermarket devri öncesi köşedeki bakkalın kocaman fıçılara koyduğu tuzlu zeytinler, açık mavi külahlara sarılı şekerler ve mavi tenekelerdeki Canale bisküvileri; üzerlerinde milli kahramanlarımızın çehreleri bulunan vatanperverane kırtasiye malzemeleri ve sarı kapaklı Robin Hood çocuk serisiyle dolu raflar; zaman zaman açık bırakılan, rengârenk boyalı camlı, yüksek, dar bir kapı ve o kapının arkasında, esrarengiz bir terzi mankeninin durduğu kasvetli bir avlu; bir sokak köşesinde minicik taburesine oturmuş, çiçek dürbünü misali ürünlerini şövalye mızrağı gibi tutan şişman şekerlemeci... Genellikle aynı yoldan geri döner, yanından geçtiğim önemli noktaları birer birer sayardım ama o gün güzergâhımı değiştirmeye karar verdim. Fakat birkaç blok sonra, artık yolu bilmediğimi fark ettim. Yol sormaya utanıyordum, o yüzden de içimde korkudan ziyade şaşkınlıkla, bana hayli uzun gelen bir süre boyunca öylece dolaştım.

Niye öyle bir şey yapmıştım bilmiyorum; tek bildiğim, yeni bir şey yaşamak, yeni keşfettiğim Sherlock Holmes hikâyelerindeki gibi henüz ortaya çıkmamış esrarlara dair bulabileceğim ipuçlarını takip etmek istediğim. Yıpranmış bastonlu doktorun esrarengiz hikâyesini aydınlatmak, çamurdaki hafif ayak izlerinin canını kurtarmak için kaçan bir adama ait olduğunu ortaya çıkarmak, insanın neden aşikâr şekilde sahte olan bakımlı kara bir sakal takabileceğini kendime sormak istiyordum. "Dünya, kimsenin asla fark etmediği bariz şeylerle dolu" demişti Üstat.

Hoş bir heyecan içinde, evimdeki raflarda bekleyen maceralardan farklı, ancak aynı gerilimle, köşe başında neyin beklediğini öğrenme konusunda aynı yoğun arzuyla dolu, fakat neyin vuku bulabileceğini tahmin edemediğim (etmek istemediğim) bir maceraya atıldığımın farkına varıyordum. Bir kitaba girmişim de esrar perdesinin aralanacağı o son gizemli sayfalara doğru ilerliyormuşum gibi hissediyordum kendimi. Tam olarak neyin peşindeydim? Belki de ilk kez geleceği, mümkün olan bütün hikâyelerin uçlarını bir arada tutan bir yer olarak görüyordum.

Fakat hiçbir şey olmadı. Sonunda bir köşeyi döndüm ve kendimi tanıdık bir yerde buldum. Nihayet evimi gördüğümde, hissettiğim şey hayal kırıklığına yakındı.

Referanslar: Sir Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles* (1902) (Londra: John Murray, 1971), s. 28.

Fakat elimizde birden fazla iplik var ve muhtemelen bunlardan biri bizi gerçeğe götürecek. Yanlış olanı izleyerek vakit kaybedebiliriz ama er ya da geç doğru olanı bulacağız.

Sir Arthur Conan Doyle, "Baskerville'lerin Köpeği"

Merak [*curiosity*], çift anlamlı bir kelime. Covarrubias'ın 1611 tarihli etimolojik İspanyolca sözlüğü "*curioso*"yu (İtalyanca'da da aynı), bir şeye dikkat ve özenle yaklaşan kişi olarak tanımlıyor. Türevi olaraksa "*curiosidad*"ı (İtalyanca, "*curiosità*") veriyor. "Çünkü," diyor büyük İspanyol sözlük yazarı, "meraklı insan sürekli 'Niye şöyle, niye böyle?' diye sorar." Roger Chartier'ye göre bu ilk tanımlar Covarrubias'ı tatmin etmemiş ve Covarrubias 1611 ile 1612'de yazdığı ekte (ek tamamlanmamıştır) "*curioso*"nun "hem olumlu hem de olumsuz bir anlama sahip" olduğunu söylemişti. "Olumlu, çünkü meraklı kişi her şeye özenle yaklaşır; olumsuz, çünkü aynı kişi en gizli, en saklı ve önemi olmayan şeyleri ayrıntısıyla incelemek için didinir." Ardındansa Kitab-ı Mukaddes'in apokrif kitaplarından biri olan Sirak Kitabı'ndan (*Ecclesiasticus*) Latince bir alıntı gelir: "Senin için çok güç olan şeyleri anlamaya çalışma, Gücünü aşan şeyleri bulmaya çalışma." Chartier'ye göre Covarrubias bu alıntıyla, merakı yasak olanı öğrenmeye yönelik gayrimeşru özlem şeklinde görüp kınayan Kitab-ı Mukaddes ve erken kilise yazarları temelli yaklaşıma kendi tanımında kapı açar.[1] Merakın bu muğlak doğasının Dante kesinlikle farkındaydı.

İlahi Komedya'nın tamamını değilse de büyük kısmını sürgünde yazan Dante'nin şiirinde yaptığı yolculuğun hikâyesi, dünyada yaptığı mecburi yolculuğun ümitli bir aynası olarak okunabilir. Merak onu hem Covarrubias'ın tanımındaki, işlere "özenle" yaklaşma anlamında, hem de "en gizli, en saklı", kelimelerin kifayet etmediği şeyleri öğrenme arayışı anlamında teşvik eder. Öteki Dünya'daki

1 Roger Chartier, "El nacimiento del lector moderno. Lectura, curiosidad, ociosidad, raridad," *Historia y formas de la curiosidad*, haz. Francisco Jarauta (Santandor: Cuadernos de la Fundación Botín, 2012), s. 183-210; *The Jerusalem Bible: Reader's Edition*, genel ed. Alexander Jones (Garden City, New York: Doubleday, 1966), s. 905.

rehberleriyle (Beatrice, Vergilius, Aziz Bernard) ve karşılaştığı gerek lanetli, gerekse kutlu ruhlarla diyaloğa giren Dante, merakının onu tarif edilemez hedefine doğru götürmesine müsaade eder. En mühim sorularının cevabının insan diliyle ifade edilemeyeceğini bize söylediğinde dahi dil, onun merakının vasıtası olur. Aynı şekilde onun dili de bizim vasıtamız olabilir. *İlahi Komedya* okumamızda Dante bizim düşüncelerimiz için –bir zamanlar Sokrates'in irfan arayıcısının rolünü tanımlarken kullandığı deyimle– bir "ebe" işlevi görebilir.[2] *İlahi Komedya* bize sorularımızı vücuda getirme imkânı verir.

Dante, Ravenna'da sürgündeyken, 13 ya da 14 Eylül 1321'de, *İlahi Komedya*'sının son dizelerinde Tanrı'nın ebedi ışığına dair vizyonunu yazıya geçirmiş olarak öldü. Elli altı yaşındaydı. Giovanni Boccaccio'ya göre Dante, *İlahi Komedya*'yı Floransa'ya sürülmesinden bir süre önce yazmaya başlamış ve *Cehennem*'in ilk yedi kantosunun ardından şehirden ayrılmaya mecbur bırakılmıştı. Boccaccio der ki, Dante'nin evindeki kâğıtların arasında bir belge arayan birisi bu kantoları bulmuş ve Dante'ye ait olduklarından bihaber, okuyup hayran kalmış. Sonra kantoları incelesin diye Floransalı "tanınmış" bir şaire götürmüş, şair de Dante'nin elinden çıktığını tahmin ettiği bu eseri bir yolunu bulup sahibine yollamış. Yine Boccaccio'ya göre Dante o sırada Lunigiana'daki Malaspina Şatosu'ndaymış; kantolar eline varan Moroello Malaspina onları okumuş ve Dante'ye böylesine muhteşem başlanmış bir eseri yarıda bırakmaması için yalvarmış. Dante de bu ricayı geri çevirmemiş ve *Cehennem*'in sekizinci kantosuna şu kelimelerle başlamış: "Dediğim gibi giderken..." Rivayet böyle.[3]

Görünüşe göre olağanüstü edebi eserler, olağanüstü yazılış hikâyeleri gerektiriyorlar. *İlyada* ve *Odysseia*'nın gücünü açıklayabilmek amacıyla hayalet bir Homeros için sihirli biyografiler icat edilmişti, Vergilius'a ise bir nekromanın ve Hıristiyanlığın müjdecisinin yetenekleri atfedilmişti, çünkü okurlara göre *Aeneis* sıradan bir insan tarafından yazılmış olamazdı. Neticede bir başyapıtın son-

---

2 Platon, *Theaetetus* 149A-B, çev. F. M. Cornford, *The Collected Dialogues of Plato*, haz. Edith Hamilton ve Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973), s. 853-54.

3 *Inferno* [*Cehennem*], VIII:1, "Io dico, seguitando, che assai prima."

landırılışı başlangıcından da olağanüstü olmalı. Boccaccio'ya göre *İlahi Komedya*'nın yazımı ilerledikçe, Dante tamamlanmış kantolarını altışar ya da sekizer gruplar halinde hamilerinden birine, Cangrande della Scala'ya göndermeye başlamış. Sonunda da Cangrande *Cennet*'in son on üç kantosu hariç tüm eseri almış olacakmış. Dante'nin ölümünü takip eden aylar boyunca şairin oğulları ve öğrencileri, belki de geri kalan kantoları bitirmiştir diye şairden kalan kâğıtları taramışlar. "Hiçbir şey bulamayınca," diyor Boccaccio, "Tanrı'nın ona, geri kalan çok az bir kısmı da tamamlamasını mümkün kılacak kadar yaşama lütfunda bulunmamış olmasına çok öfkelenmişler." Bir gece Dante'nin üçüncü oğlu Jacopo bir rüya görmüş. Rüyasında babası üzerinde beyaz bir cübbeyle, yüzü tuhaf bir ışıkla aydınlanmış halde ona yaklaşmış. Jacopo babasına hâlâ hayatta olup olmadığını sormuş, o da hayatta olduğunu, ama bizimkinde değil, hakiki hayatta olduğunu söylemiş. Jacopo ona *İlahi Komedya*'sını bitirip bitirmediğini sormuş. "Evet, bitirdim" diye cevaplamış babası. Ardından Jacopo'yu kendi eski yatak odasına götürmüş, elini duvarda bir yere koyarak konuşmuş: "Nicedir aradığın, işte burada." Jacopo uyanmış, gidip Dante'nin eski bir öğrencisini getirmiş ve ikisi birlikte, asılı duran bir kumaşın arkasındaki bir girintide, küflenmiş yazmaları bulmuşlar – ki sonra bu yazmaların eksik kantolar olduğu anlaşılmış. Onları kopyalamışlar ve Dante'nin âdeti olduğu üzere, Cangrande'ye göndermişler. "Böylece," diyor Boccaccio, "onca yıllık çalışma sonuçlanmış."[4]

Boccaccio'nun bugün artık gerçeklere dayalı bir tarihten ziyade hayranlıkla yoğurulmuş bir efsane olarak görülen hikâyesi, belki de gelmiş geçmiş en iyi şiirin yaratımına, münasip şekilde büyülü bir çerçeve kazandırıyor. Öte yandan ne o ilk kaygı verici kesinti ne de sonuçtaki mutluluk verici keşif, böyle bir eserin nasıl yaratıldığı sorusuna okurun zihninde yeterli bir cevap teşkil ediyor. Edebiyat tarihi, yazarların umutsuz durumlardan başyapıtlar çıkarmayı başarmasının hikâyeleriyle doludur. Ovidius'un kuş uçmaz kervan geçmez Tomis'te *Tristia*'sını düşlemesi, Boethius'un hapiste *Felsefenin Tesellisi*'ni yazması, Keats'in verem ateşinden ölmekteyken büyük odlarını yazması, Kafka'nın *Dönüşüm*'ü ebeveyn

4 Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, haz. Luigi Sasso (Milano: Garzanti, 1995), s. 70.

evinin umumi koridorunda karalaması, bir yazarın sadece elverişli şartlarda yazabileceği varsayımına ters düşüyor. Ancak Dante'ninki apayrı bir vaka.

On üçüncü yüzyılın sonlarında Toskana iki siyasi gruba ayrılmıştı: Papa'ya sadık Guelfolar ve emperyal davaya sadık Ghibellinolar. 1260'ta Montaperti Muharebesi'nde Ghibellinolar Guelfoları yendi; birkaç sene sonraysa Guelfolar yitirdikleri gücü yeniden elde etmeye başladı ve nihayetinde Ghibellinoları Floransa'dan çıkardılar. 1270'e gelindiğinde şehir tamamen Guelfo hâkimiyetindeydi ve Dante'nin ömrü boyunca da öyle kalacaktı. Dante'nin 1265 tarihli doğumundan kısa süre sonra Floransa Guelfoları Beyaz ve Siyah şeklinde, bu defa siyaset değil, aile hattı üzerinden ikiye ayrıldı. 7 Mayıs 1300'de Dante, yönetimdeki Beyaz grubunu temsilen San Gimigniano'ya gönderilen bir elçilik heyetinde yer aldı; bir ay sonra ise Floransa'nın başındaki altı kişilik kurula seçildi. Kilise ile devletin birbirinin alanına karışmaması gerektiğini düşünen Dante, Papa VIII. Bonifacius'un siyasi emellerine karşı çıkıyordu; bunun sonucunda da 1301 sonbaharında Floransa elçiliğinin bir parçası olarak Roma'ya gönderildiğinde, diğer elçiler Floransa'dan dönerken Dante'ye orada kalması söylendi. 1 Kasım 1301'de, Dante'nin yokluğunda, topraksız Fransız prensi Charles de Valois (ki Dante kendisini Bonifacius'un aracısı olması sebebiyle hor görürdü) sözde barışı yeniden sağlamak amacıyla, ama aslında sürgündeki bir grup Siyah'ın şehre girişini mümkün kılmak için Floransa'ya girdi. Başkanları Corso Donati önderliğinde Siyahlar beş gün boyunca Floransa'yı yağmaladılar ve sakinlerinin birçoğunu öldürdüler, hayatta kalan Beyazları ise sürgüne gönderdiler. Zamanla sürgündeki Beyazlar Ghibellino grubuyla özdeşleştirilir oldu, Floransa'yı yönetmek içinse bir Siyah kurul seçildi. Ocak 1302'de muhtemelen hâlâ Roma'da olan Dante, kurul tarafından sürgüne mahkûm edildi. Sonra ona kesilen para cezasını ödemeyi reddedince, iki senelik sürgün cezası Floransa'ya bir daha dönmesi halinde yakılarak öldürülme cezasına çevrildi. Malına ve mülküne el kondu.

Dante sürgündeyken önce Forlì'ye, sonra da 1303'te Verona'ya gitti ve şehrin lordu Bartolomeo della Scala ölene dek (7 Mart 1304) bu şehirde kaldı. Sürgündeki şair, Verona'nın yeni yöneticisi Alboino della Scala kendisine pek sıcak bakmadığı için ya da yeni

papa XI. Benedict'in sempatisini kazanma umuduyla Toskana'ya, muhtemelen Arezzo'ya döndü. Takip eden birkaç sene içinde izlediği yol belirli değil – Treviso'ya taşınmış olabilir ama Lunigiana, Lucca, Padua ve Venedik de olası duraklar gibi görünüyor; 1309 ya da 1310'da Paris'e gitmiş olabilir. Dante 1312'de Verona'ya döndü. Cangrande della Scala bir sene önce şehrin tek hâkimi olmuştu ve o vakitten itibaren Dante en azından 1317'ye kadar Verona'da, onun himayesi altında yaşadı. Dante'nin son seneleriyse Ravenna'da, Guido Novello da Polenta'nın sarayında geçti.

Elde belgelere dayanan inkâr edilemez delilller bulunmamakla birlikte, uzmanlar Dante'nin *Cehennem*'e 1304 ya da 1306'da, *Araf*'a 1313'te, *Cennet*'eyse 1316'da başladığını ileri sürüyor. Kesin tarihleri belirlemek, Dante'nin *İlahi Komedya*'yı yaklaşık yirmi sene boyunca ondan fazla yabancı şehri dolaşarak, yani kütüphanesinden, çalışma masasından, belgelerinden, tılsımlarından, her yazarın çalışma sahnesini kurmada kullandığı batıl öteberiden uzak yazdığı şeklindeki hayret verici gerçeğin yanında nispeten önemsiz kalıyor. Aşina olmadığı odalarda, kibar kibar şükran göstermesi gereken insanlar arasında, alıştığı yakın çevresinde değil de ona muhakkak amansızca herkese açık gelmiş olacak alanlarda, sürekli başkalarının sosyal inceliklerine ve âdetlerine maruz kalarak yaşarken, çalışacak küçük mahremiyet ve sessizlik anları bulmak her gün çetin bir iş olmuş olmalı. Kenarlarına notlar aldığı ve yorumlarını karaladığı kendi kitapları elinin altında olmadığından, ana başvuru kaynağı zihnindeki kütüphaneydi. Bu kütüphane (*İlahi Komedya*'daki sayısız edebi, bilimsel, teolojik ve felsefi referanstan anlaşılacağı üzere) harikulade döşenmiş olmakla birlikte, her insanınki gibi, yaşla gelen eksilme ve bulanıklaşmadan mustaripti.

İlk denemeleri nasıldı peki? Boccaccio'nun muhafaza ettiği bir belgede, Ilario Birader adında "Corvo'lu mütevazı bir keşiş"in dediğine göre bir gün bir yolcu manastırına gelmiş. "O günden önce kendisini hiç görmemiş olmasam da şöhreti çoktan ulaşmıştı bana" diyen Ilario Birader yolcuyu tanımış. Keşişin ilgisini fark eden yolcu, "az çok dostane bir tavırla göğsünden bir kitap çıkarıp" ona bazı dizeler göstermiş. Yolcu elbette ki Dante'ymiş; dizeler ise *Cehennem*'denmiş. Söz konusu dizeler Floransa lehçesiyle yazılmış olsa

da Dante ilk başta onları Latince yazmaya niyet ettiğini söylemiş.[5] Boccaccio'nun belgesi hakikiyse, Dante şiirinin ilk birkaç sayfasını sürgüne götürmeyi başarmış demektir. O kadarı yeterli olurdu.

Dante'nin seyahatlerinin henüz ilk zamanlarında dostlarına ve hamilerine kantolardan bazılarını göndermeye başladığını biliyoruz. Sonra bu kantolar kopyalanıp başka okurlara iletiliyordu. Ağustos 1313'te, Dante'nin gençlik yıllarında dostu olan şair Cino de Pistoia *Cehennem*'in iki kantosunun birkaç dizesinin yorumlarına İmparator VII. Henry'nin ölümü üzerine yazdığı bir şarkıda yer vermişti; 1314'te ya da belki biraz daha önce ise Toskana'lı noter Francesco da Barberino *Documenti d'Amore*'sinde *İlahi Komedya*'dan bahsediyor. *İlahi Komedya*'nın tamamlanmasından çok önce de Dante'nin eserinin bilindiğine ve beğenildiğine (ve kıskanıldığına ve küçümsendiğine) dair elde başka kanıtlar da var. Dante'nin ölümünden sadece yirmi yıl sonra, Petrarca okuma yazma bilmeyen sanatçıların nasıl kavşaklarda ve tiyatrolarda kumaşçılara, hancılara ve dükkânlardaki ve pazar yerlerindeki müşterilere şiirden parçalar okuyup alkış aldığını anlatır.[6] Önce Cino, sonra da Cangrande'nin elinde şiirin neredeyse eksiksiz bir metni bulunmuş olmalı, ayrıca Dante'nin oğlu Jacopo'nun da şairin kendi eliyle yazılmış bir nüshadan çalışarak Guido da Polenta için tek ciltlik bir *İlahi Komedya* ortaya çıkardığını biliyoruz. Bugün Dante'nin el yazısıyla yazılmış tek bir mısra bile kalmış değil bize. *İlahi Komedya*'nın bazı kısımlarını Latinceye tercüme eden, engin bilgi sahibi Floransalı bir hümanist olan Coluccio Salutati, Dante'nin "eğik el yazısı"nı Floransa Arşiv Dairesi'nde, şimdi kayıp olan mektuplarında gördüğünü hatırlıyor. O el yazısının neye benzediğini hayal etmekle yetinmemiz gerekiyor artık.[7]

---

5 Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, s. 71-72. Luigo Sasso bu dizelerin Ilario Birader'in Uguccione della Fauggiuola'ya gönderdiği ve Boccaccio'nun kendi *Zibaldone Laurenziano*'sunda yer alan mektuptan geldiğini belirtiyor; mektubun kendisi muhtemelen bizzat Boccaccio'nun eseriydi.

6 Francesco Petrarca, *Familiares*, 21:15, alıntılayan John Ahern, "What Did the First Copies of the Comedy Look Like?", *Dante for the New Millennium*, haz. Teodolina Barolini ve H. Wayne Storey (New York: Fordham University Press, 2003), s. 5.

7 Gennaro Ferrante, "Forme, funzioni e scopi del tradurre Dante da Coluccio Salutati a Giovanni da Serravalle," *Annali dell'Istituto Italliano per gli Studi Storici* içinde, 25 (Bologna: Il Mulino, 2010), s. 147-82.

Öteki Dünya'ya seyahatin vakayinamesini yazma fikrinin Dante'nin aklına nereden geldiği ise tabii ki cevaplanamaz bir soru. Ancak şairin otuz bir lirik şiir etrafına inşa ettiği ve anlamını, amacını, kaynağını Beatrice'ye olan aşkına dayandırdığı otobiyografik denemesi *Yeni Hayat*'ın sonunda bir ipucu bulunabilir: Son bölümde Dante, "daha önce bir kadın üzerine hiç yazılmamışı" yazmaya karar vermesini sağlayan, "insanı kendine hayran bırakan bir vizyondan" bahseder. İkinci bir açıklamaysa Dante'nin çağdaşları arasında uhrevi yolculuklara dair popüler hikâyelere duyulan büyük merak olabilir. On üçüncü yüzyılda, bu hayali yolculuklar mümbit bir edebi tür haline gelmişti. Belki de bu yükselişin kaynağı, verilen son nefesin ötesinde neyin yattığını bilme, kaybettiklerimizi yeniden ziyaret etme ve varoluşlarını sürdürmeleri için bizim hafızamızın cılız kuvvetine muhtaç olup olmadıklarını anlama kaygısı, ayrıca da mezarın bu tarafında yaptıklarımızın öbür tarafta sonuçları olup olmadığını öğrenmekti. Elbette ki bu tür sorular o zaman dahi yeni değildi: Hikâyeler anlatmaya başladığımız ilk andan, tarih öncesi günlerden itibaren, Öteki Dünya'nın topraklarının ayrıntılı bir coğrafyasını çizmeye başlamıştık zaten. Dante bu seyahatnamelerden bazılarından haberdardı muhakkak. Mesela Homeros, Odysseus'un İthaka'dan dönüşünde Ölüler Diyarı'nı ziyaret etmesini sağlıyordu; Grekçe bilmeyen Dante ise o inişin Vergilius tarafından *Aeneis*'te sunulan anlatımını biliyordu. Korintliler'e İkinci Mektup'unda Aziz Pavlus, Cennet'e gitmiş ve orada "dille anlatılamaz, insanın söylemesi yasak olan sözler" (12:4) işitmiş bir adamdan bahsediyordu. Vergilius Dante'ye göründüğünde ve ona kendisini "ebedi bir yerden geçireceğini" söylediğinde, Dante önce kabul eder, ancak sonra tereddüde düşer.

> Fakat *ben* niye gidiyorum ki? Ve kim müsaade ediyor buna?
> Aeneas değilim ben, Pavlus da değilim.[8]

Dante'nin hitap ettiği okur, bu atıfları anlardı.

---

8 *Inferno* [*Cehennem*] I:114, "per loco etterno"; II:31-32, "Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?/ Io non Enea, io non Paulo sono."

Doymak bilmez bir okur olan Dante muhakkak ki ayrıca Cicero'nun *Scipio'nun Düşü*'ndeki göksel kürelerin tasvirine ve Ovidius'un *Dönüşümler*'indeki başka birçok uhrevi duruma da aşina olmalıydı. Hıristiyan eskatolojisi ona birkaç anlatım daha sunmuş olsa gerek. *Apokrif İnciller*'den, *Petrus'un Vahyi* denen kitap azizin gördüğü bir vizyonu tarif eder, bu vizyonda Kutsal Babalar rayihalı bir bahçede dolaşmaktadır; *Pavlus'un Vahyi* ise Tanrı'nın merhametini ümit etmemiş olanların ruhlarının atıldığı dipsiz bir boşluktan söz eder.[9] Jacobus de Voragine'nin *Altın Efsane*'si ve anonim *Kilise Babalarının Hayatları* gibi çok satan dini derlemelerde, Aziz Brendan'ın, Aziz Patrick'in ve Kral Tungdal'in hayali İrlanda seyahati hikâyelerinde, Peter Damian'ın, Richard de Saint-Victoire'ın, Giochim de Fiore'nin mistik vizyonlarında ve Muhammed'in göğe yükselişini [Miraç] anlatan Endülüs menşeli *Libro della Scala* ya da *Merdiven Kitabı* gibi bazı İslami öteki dünya anlatımlarında, başka yolculuklara ve vizyonlara da rastlanır. (*İlahi Komedya*'daki bu İslami tesire daha sonra döneceğiz.) Her yeni edebi girişim için mutlaka bir model vardır: Kütüphanelerimiz bize tekrar tekrar edebi özgünlük diye bir şeyin olmadığını hatırlatır.

Bildiğimiz kadarıyla Dante'nin yazdığı en eski dizeleri, 1283'te, yani on sekiz yaşındayken kaleme aldığı ve daha sonra *Yeni Hayat*'a dahil ettiği birkaç şiir teşkil ediyordu; en son yazdığıysa, 20 Ocak 1320'de, yani ölümüne iki seneden az bir süre kala halka açık bir okumasını yaptığı Latince bir ders olan *Questio de aqua et terra*'ydı ("Su ve Kara Sorunu").

Yeni Hayat 1294'ten önce tamamlandı: İlan edilen amacı, şairin "hafızasının kitabına" yazılı "*Incipit Vita Nova*", yani "İşte Yeni Hayat Başlıyor" kelimelerine açıklık getirmektir; ardından da, ilk kez ikisi de çocukken, Dante dokuz, Beatrice ise sekiz yaşındayken gördüğü Beatrice'ye olan aşkı için yazdığı şiir silsilesinin devamını getirmekti. Kitap bir arayış, aşk şiirlerinin ortaya çıkardığı soruları cevaplamaya yönelik bir girişim olarak sunulur, bu girişimin kıvılcımını da, Dante'nin dediğine göre, "tüm

9 *Apocalypse de Pierre*, 16:2-3 ve *Apocalypse de Paul*, 32 a-b, *Écrits apocryphes chrétiens*, 1. cilt, haz. François Bovon ve Pierre Geoltrain (Paris: Gallimard, 199), s. 773, 810.

hassas ruhların algılarını taşıdığı o yüksek salonda"[10] doğmuş bir merak yakmıştır.

Dante'nin son eseri olan *Questio de aqua et terra*, birkaç bilimsel mesele üzerine felsefi bir soruşturmadır ve o dönem popüler olan "münakaşa" tarzındadır. Giriş bölümünde Dante şöyle yazar: "O sebeple de, çocukluğumdan beri bir hakikat aşkıyla beslenmiş biri olarak, ben de tartışmanın dışında kalmaya dayanamadım ve hakikat aşkımdan olduğu kadar yanlışlığa olan nefretimden dolayı da buradaki hakikati göstermeyi ve aksi yöndeki tüm savları gidermeyi seçtim."[11] Bir sorgulama ihtiyacının ilk kez anıldığı yer ile son kez anıldığı yer arasında, Dante'nin başyapıtı *İlahi Komedya*'nın kapladığı muazzam alan bulunuyor. *İlahi Komedya*'nın tamamı bir adamın kendi merakının peşinden gitmesinin eseri olarak da okunabilir.

Patristik geleneğe göre, merak iki tür olabilir: Biri Babil'in *vanitas*'ıyla alakalı olan ve bizi göklere erişecek bir kule inşa etmek gibi işler yapabileceğimize inandıran meraktır; öbürüyse *umiltà*, yani ilahi hakikatin bilebileceğimiz kadarını bilmeye duyulan açlıktır ki, bu açlık sayesinde, *İlahi Komedya*'nın son kantosunda Aziz Bernard'ın Dante'ye duasında dediği gibi, "yüce sevinç ona görünebilir". Dante *Convivio*'sunda Pisagor'dan alıntı yaparak, bu faziletli merakın peşine takılmış insanı tam olarak "bir kibir değil de tevazu sözü olarak... bilgi âşığı" şeklinde tarif ediyor.[12]

Bonaventure, Siger de Brabant ve Boethius gibi âlimler Dante'nin düşünüşünü derinden etkilemelerine rağmen, hepsinin ötesinde Dante'nin *maître à penser*'i Thomas Aquinas'tı: Dante'nin *İlahi Komedya*'sı şairin meraklı okurları için neyse, Aquinas'ın yazdıkları da Dante için oydu. Beatrice'nin rehberliğindeki Dante ihtiyatlıların ödüllendirildiği Güneş Göğü'ne ulaştığında, semavi bir müzik eşliğinde on iki ruhtan müteşekkil bir halka etrafını üç kez turlar, sonra da ruhlardan biri danstan ayrılır ve Dante'yle konuşur. Bu, Aquinas'ın ruhudur ve Dante'ye, şairin içinde nihayet gerçek aşkın kıvılcımı çaktığı için, şimdi kendisinin ve tüm diğer ruhların da aynı

10 Dante Alighieri, *Vita nova*, II:5, *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*, haz. M. Barbi vd. (Floransa: Bemporad, 1921), s. 3.

11 Dante Alighieri, *Questio de aqua et terra*, I:3, *Le opere di Dante* içinde, s. 467.

12 *Paradiso* [*Cennet*], XXXIII:33, "sì che 'l sommo piacer li si dispieghi"; *Convivio* III:XI, 5, *Le opere di Dante* içinde, s. 229.

aşktan dolayı onun sorularını cevaplamak zorunda olduğunu söyler. Aquinas'a göre (ve Aristoteles'in öğretilerine uygun şekilde) en yüce iyiyi bilmek öyle bir şeydir ki, bir kez algılandığında bir daha asla unutulamaz ve böylesi bir bilgiyle kutsanmış olan ruh, her zaman ona dönme hasreti çeker. Aquinas'ın Dante'nin "susuzluğu" dediği şey, kaçınılmaz surette giderilmelidir: Onu dindirmeye çalışmamak tıpkı "suyun denize geri akmaması kadar" imkânsızdır.[13]

Aquinas, Roccasecca'da, Sicilya Krallığı'nda, Avrupa aristokrasisinin büyük kısmıyla akraba olan bir ailenin vârisi olarak doğdu: Kutsal Roma İmparatoru kuzeniydi. Henüz beş yaşında ünlü Monte Cassino Benedikt Manastırı'nda öğrenimine başladı. Çekilmez bir çocuk olmalıydı: Rivayete göre günler boyu sınıfta tek kelime etmeden durduktan sonra, ağzını ilk açtığında öğretmene tek bir soru sormuştu: "Tanrı nedir?"[14] On dört yaşında, Manastır'daki siyasi bölünmelerden sakınan annesiyle babası, Aquinas'ın naklini yeni kurulmuş olan Napoli Üniversitesi'ne aldı. Aquinas orada Aristoteles ve yorumcuları üzerine ömür boyu sürecek bir çalışmaya koyuldu. Üniversite yıllarında, 1244 civarında, Dominiken tarikatına katılmaya karar verdi. Aquinas'ın bir Dominiken dilenci keşişi olma seçimi, aristokrat ailesi için utanç kaynağı oldu. Adam tutup onu kaçırttılar ve fikrini değiştirir ümidiyle bir sene boyunca mahpus tuttular. Ancak Aquinas vazgeçmedi ve salıverildiğinde bir süre Köln'de kalıp ünlü öğretmen Büyük Albertus'un yanında öğrenim gördü. Ömrünün geri kalanı boyunca İtalya ve Fransa'da öğretmenlik yaptı, vaaz verdi ve yazdı.

Aquinas irikıyım bir adamdı, sakar ve ağırkanlıydı. Bu özellikleri ona "Aptal Öküz" lakabını kazandırmıştı. İster sarayla ilgili olsun ister manastırla, her türlü iktidar ve prestij konumunu reddetti. Her şeyden öte kitaplara ve okumaya meftun biriydi. En çok neden dolayı Tanrı'ya şükran duyduğu sorulduğunda, "Bana okuduğum her sayfayı anlama lütfunu bahşettiğinden" cevabını vermişti.[15] Hakikate ulaşmada bir araç olarak akla inanıyordu ve Aristotelesçi bir felsefeyi kendisine rehber alarak, teolojik sorularda belli bir sonuca varmak için meşakkatli mantıki argümanlar inşa etti. Bundan dolayı da ölümünden üç sene sonra, Tanrı'nın

13 *Paradiso* [*Cennet*] X:89, "la tua sete"; X:90, "se non com'acqua ch'al mar non si cala."
14 G. K. Chesterton, *Saint Thomas Aquinas* (New York: Doubleday, 1956), s. 59.
15 Age, s. 21

mutlak gücünün Grek mantığının kılı kırk yarmalarına ihtiyacı olmadığını söyleyen Paris Piskoposu tarafından kınandı ve bazı önermeleri yasaklandı.

Aquinas'ın en önemli eseri, önsözünde belirttiği üzere "sadece ustalara öğretmeyi değil, yeni başlayanlara yol göstermeyi de"[16] amaçlayan, temel teolojik sorulara dair muazzam bir mütalaa olan *Summa Theologica*'dır. Hıristiyan düşünüşünün açık ve sistematik bir sunusunu ortaya koymanın lazım geldiğinin farkında olan Aquinas, Aristoteles'in o dönemde yeniden keşfedilmiş ve Latinceye tercüme edilmiş eserlerinden faydalanarak, Aziz Augustinus'tan kendi devrinin teologlarına, yer yer çelişkili Hıristiyan kanonik literatürünü destekleyecek bir entelektüel çerçeve inşa etti. 1274'teki ölümünden sadece birkaç ay önce dahi Aquinas hâlâ *Summa*'yı yazmaktaydı. Aquinas öldüğünde henüz dokuz yaşında olan Dante, eğer rivayet edildiği üzere gençliğinde Paris'e gittiyse, üstadın öğrencileriyle Paris Üniversitesi'nde karşılaşmış olabilir. İster Aquinas'ın takipçileri sayesinde olsun, ister kendi yaptığı okumalar sayesinde, şurası kesin ki, Dante, Aquinas'ın teolojik haritasını biliyor ve ondan faydalanıyordu; tıpkı Augustinus'un kendi hayat yolculuğunu anlatmak için birinci tekil şahıs kahraman kullanma icadını bildiği ve ondan faydalandığı gibi. Ayrıca, insanın merakının tabiatına dair her ikisinin argümanlarını da bildiği kesin.

Aquinas için tüm arayışların başlangıç noktası, yazdıklarında birkaç kez atıfta bulunduğu ünlü Aristoteles sözü "Bütün insanlar tabiatları gereği bilmek ister" idi. Aquinas bilme isteği üzerine üç argüman ileri sürdü. Bunların ilki, her şeyin tabii olarak kendi mükemmeliyetini, yani sadece kendi tabiatının bilincine erişme yetisine sahip olmakla yetinmeyip kendi tabiatının tamamen bilincinde olmayı arzuladığı şeklindeydi: İnsanlarda bu, gerçekliğe vâkıf olmak anlamına geliyordu. İkincisi, her şeyin kendi hakiki etkinliğine meylettiği şeklindeydi: Nasıl ki ateş ısıtmaya, ağır şeyler düşmeye meylediyorsa, insanlar da anlamaya, bunun sonucunda da bilmeye meylediyordu. Üçüncüsüyse, her şeyin varolan en mükemmel hareket biçimiyle, yani dairesel bir hareketle, kendi

16 Thomas Aquinas, *Summa Theologica, öndeyiş*, beş cilt, çev. Fathers of the English Dominican Province (1948; yeniden basım Notre Dame, Indiana: Christian Classics, 1981), 1. cilt, s. xix.

kaynağına –sonun başlangıca– bağlanmayı istediği şeklindeydi: Bu istek ancak zekâ ile gerçekleştirilebilirdi ve her birimiz kendi ayrı özlerimizle ancak zekâ vasıtasıyla birleşebilirdik. Bu yüzden de, diye çıkarımda bulunuyordu Aquinas, her tür sistematik bilimsel bilgi iyiydi.[17]

Aquinas, Aziz Augustinus'un kendi eserlerinin büyük kısmına getirdiği bir düzeltiler ilavesinden oluşan *Retractationes*'inde "arananların bulunanlardan daha fazla olduğu, bulunanların da ancak bir kısmının teyit edildiği" şeklinde bir gözlem yaptığını söyler. Augustinus bununla, belli sınırlar olduğunu ifade ediyordu. Aquinas ise çok eser vermiş Augustinus'un bir başka eserinden alıntı yapıyor ve merakımıza dünyadaki her şeyi sorgulama müsaadesi verirsek kibir günahına sürüklenebileceğimiz, bunun sonucunda da hakikati bulmaya yönelik sahici uğraşımızın kirlenebileceği sözünü hatırlatıyordu *İtiraflar*'ın yazarının. "Bu şekilde öyle büyük bir kibir ortaya çıkar ki," diye yazmıştı Augustinus, "insan kendini üzerine tartıştığı semalarda yaşıyormuş sanabilir."[18] Kendisinin de kibir günahını işlemiş olduğunu bilen Dante (ki ona, bu günahın ölümden sonra Araf'a gitmesine sebep olacağı söylenir) *Cennet*'te semaları ziyaret ederken bu pasajı aklına getirmiş olabilir.

Aquinas, Augustinus'un kaygısını daha da ileri götürerek, kibrin insan merakının dört muhtemel sapkınlığından sadece ilki olduğunu öne sürdü. İkincisi, önemsiz meselelerin peşine düşmekti; popüler edebiyat okumak ya da kıymetsiz öğretmenlerle çalışmak gibi.[19] Üçüncüsü, bu dünyanın işlerini Yaradan'a atıfta bulunmadan incelemekti. Dördüncü ve son sapkınlık ise, kendi bireysel zekâmızın sınırlarının ötesindekilere kafa yormaktı. Aquinas bu merak türlerini sadece bizi daha büyük, daha dolu olan tabii araştırmadan alıkoyduk-

---

17 Aristoteles, *Metaphysics*, 980:a:21; Thomas Aquinas, "Exposition of *Metaphysics*," 1:1-3, *Selected Writings* haz. ve çev. Ralph McInerny (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1998), s. 721-724.

18 Aziz Augustinus, *The Retractions*, 2.24, *The Fathers of the Church*, 60. cilt, haz. ve çev. Rahibe Mary Inez Bogan (Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1968), s. 32; Aziz Augustinus, *De Morib. Eccl.* 21, alıntılayan Aquinas, *Summa Theologica*, Bölüm 2:2, soru 167, 1. madde, 4. cilt, s. 1868.

19 Aquinas, Jerome'dan alıntı yapıyor (*Epist.* XXI *ad Damas*): "Rahiplerin İncilleri ve peygamberleri göz ardı ettiğini, sahne oyunları okuduklarını ve pastoral şarkılar söylediklerini görüyoruz" (*Summa Theologica*, Bölüm 2, 1. madde, 4. cilt, s. 1869).

ları için kınıyordu. Bu açıdan, bir asır önce şunu yazmış olan Bernard de Clairvaux'yu çağrıştırıyordu: "Sırf bilmek için bilmek isteyenler vardır ki, bu rezil bir meraktır." Clairvaux'dan dört yüzyıl önce ise York'lu Alcuin, biraz daha alicenap davranarak merakı şu şekilde açıklamıştı: "İrfana gelince, irfan Tanrı için sevilir, ruhun saflığı için sevilir, hakikati bilmek için sevilir, irfan irfan için bile sevilir."[20]

Tersine bir yerçekimi kanunu gibi, merak da soru sorma yoluyla dünyaya ve kendimize dair deneyimimizin artmasına sebep olur: Merak, büyümemize katkıda bulunur. Aristoteles'in izindeki Aquinas'ın izindeki Dante için, bizi ileri götüren şey, iyiyi ya da iyi görüneni, yani iyi olarak bildiğimiz şeyi ya da bize iyi görünen şeyi istememizdir. Hayal etme kabiliyetimiz bize bir şeyin iyi olduğunu gösterir, sorgulama becerimiz ise faydasını ya da tehlikesini sezerek bizi o şeye doğru iter. Başka durumlarda, sadece bir şeyi anlamadığımız ve bu evrendeki her şey için nasıl bir sebep talep ediyorsak onun için de bir sebep talep ettiğimiz için o tarif edilemez iyiyi hedefleriz. (Benim için bu deneyimler çoğunlukla okuma kaynaklıdır. Mesela Dr. Watson ile birlikte zifiri karanlık bir gecede fundalıklarda yanan bir mumun ne anlama geldiğini merak etmek ya da Üstat ile birlikte Sir Henry Baskerville'in yeni çizmelerinin bir tekinin Northumberland Oteli'nden neden çalındığını sormak).

Arketipal bir polisiyede olduğu üzere, iyiliğe ulaşmak sürekli devam eden bir arayıştır, çünkü bir soruya cevap verilmesi bizi doğruca bir diğer soruya götürür ve bu böyle böyle sonsuza dek gider. İnanan için iyilik Tanrı'ya denktir: Azizler artık hiçbir şey aramadıklarında ona ulaşırlar. Hinduizmde, Jainizmde, Budizmde ve Sikhizmde bu *mokşa* ya da nirvana, yani (bir mum gibi) "sönme" halidir. Burada Budist bağlamda bahsedilen, arzuların, tiksintinin, kuruntunun alevlerinin söndürülmesinin ardından zihnin kavuştuğu itidalli durgunluğa, anlatılamaz kutluluğa erişilmesidir. On dokuzuncu yüzyıl eleştirmeni Bruno Nardi'nin tarif ettiği şekliyle, Dante'de bu "arayışın sonu", "isteğin dindiği sükûnet halidir", yani "insan iradesiyle ilahi iradenin mükemmel uyumu."[21] Bilgiye du-

20 Bernard de Clairvaux, *Sermones super Canticum Canticorum, Ser.* 36, *S. Bernardi Opera II*, ed. J. Leclerq (Roma: Editiones Cistercienses, 1958), s. 56; Alcuin, *De Grammatica*, PL 101, 850 B, alıntılayan Carmen Lozano Guillén, "El concepto de gramática en el Renacimiento," *Humanistica Lovaniensia: Journal of Neo-Latin Studies* 41 (1992): 90.

21 Bruno Nardi, "L'origine dell'anima umana secondo Dante," *Studi di filosofia medievale*

yulan arzu ya da doğal merak Dante'yi içeriden iten güçtür, tıpkı Vergilius ve daha sonra Beatrice'nin onu daha dışarıdan sorgulamaya iten birer güç işlevi görmesi gibi. Dante kendisinin hem içeriden hem de dışarıdan itilmesine müsaade eder, ta ki artık hiçbirine, yani samimi arzuya da, ünlü şaire de, kutlu âşığa da ihtiyacı kalmayana kadar... Nihayet karşısında muhayyilenin ve kelimelerin kifayetsiz kaldığı yüce ilahi vizyonla karşılaştığında, *İlahi Komedya*'nın meşhur finalinde bize söylediği gibi:

> Düşlemin gücü burada tükendi;
> Artık isteğimi, istencimi
> Dengeli bir çark gibi döndürüyordu,
> Güneşi, yıldızları döndüren sevgi.[22]

Genel okur (tarihçinin aksine) resmi kronolojinin kısıtlamalarından pek haz etmez ve çağların ve kültürel sınırların ötesinde devamlılıklar ve diyaloglar bulur. Dante'nin azametli seyahatinden dört yüzyıl sonra, Britanya adalarında çok meraklı bir İskoç, "yirmi bir yaşına girmeden planlanmış ve yirmi beşine girmeden yazılmış" bir sistem tasavvur etti. Bu sistem, dünyaya dair kısa deneyiminden doğan soruları yazmasını mümkün kılacaktı.[23] Kitabına *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme* adını verdi.

David Hume 1711'de Edinburgh'da doğdu ve 1776'da öldü. Edinburgh Üniversitesi'ne gitti ve orada Isaac Newton'ın "yeni düşünüş biçimi"ni ve hakikati tespit etmede kullanılabilecek bir "ahlaki konulara dair deneysel akıl yürütme yöntemi" keşfetti. Her ne kadar ailesi onun hukuk alanında bir meslek edinmesini istemişse de, Hume, "felsefe ve genel eğitim dışındaki tüm uğraşlara karşı üstesinden gelinmez bir tiksinti duyuyordum; ve onlar benim Voet ya da Vinnius'a gömülmemi isterken, benim gizli gizli hatmettiğim yazarlar Cicero ve Vergilius'tu" diyordu.[24]

İnceleme 1739'da yayımlandığında, aldığı eleştiriler çoğunlukla

---

(Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1960), s. 27.

22 *Paradiso* [*Cennet*] XXXIII:142-145, "All' alta fantasia qui mancò possa;/ ma già volgeva il mio disiro e il velle,/ sì come rota ch' egualmente è mossa,/ l'amor che move il sole e l'altre stelle."

23 David Hume, "My Own Life" (1776), alıntılayan Ernest C. Mossner, "Introduction," *A Treatise of Human Nature*, haz. Ernest C. Mossner (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1969), s. 17.

24 David Hume, *A Treatise of Human Nature* (Londra, 1739), ilk basımın başlık sayfasından; Hume, "My Own Life," alıntılayan Mossner, "Introduction," s. 17.

hasmaneydi. "Hiçbir edebi teşebbüs benim *İnsan Doğası Üzerine İnceleme*'m kadar talihsiz olmamıştır" diye hatırlayacaktı Hume seneler sonra. "Matbaada ölü doğdu ve bağnazlar arasında bir fısıltıya bile sebep olma nişanına erişemedi."[25]

İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme, rasyonel zihnin dünyaya anlam verebilme yeteneğine olan inancı beyan eden olağanüstü bir eserdir: Isaiah Berlin 1956'da bu eserin yazarı hakkında "başka kimse felsefe tarihini böyle derinden, böyle rahatsız edici raddede etkilememiştir" diyecekti. Siyasi ihtilaflarda "ödülü kapan akıl değil, belagattir" diyen Hume, son derece belagatli bir şekilde metafizikçilerin ve teologların iddialarını sorgularken, merakın kendisinin anlamını da soruşturdu. Deneyimden önce her şey her şeyin sebebi olabilir, diye savda bulundu Hume: Hayatı anlamamızı sağlayan aklın soyutlamaları değil, deneyimdir. Ancak Hume'un görünürdeki şüpheciliği, bilgi sahibi olma olasılığını külliyen reddetmez: "Doğa, inanma hissinin tamamen askıya alınmasına eşlik eden sersemlik haline boyun eğmeyecek kadar kuvvetlidir."[26] Hume'e göre doğal dünyaya dair deneyimimiz, tüm sorgulamalarımızı yönlendirmeli, biçimlendirmeli ve temellendirmelidir.

İncelemeler'inin ikinci kitabının sonunda Hume irfan aşkıyla doğal merak arasında bir ayrım yapmaya çalıştı. Hume'a göre ikincisi "hayli farklı bir ilkeden" türüyordu. Parlak fikirler duyuları canlandırıyor ve aşağı yukarı "mutedil bir tutku"ya denk bir zevk hissi uyandırıyordu. Ancak şüphe "düşüncede bir değişmeye" sebep oluyor ve bizi aniden bir fikirden diğerine taşıyordu. Bu da Hume'un vardığı sonuca göre "nihayetinde mutlaka acıya yol açıyor"du. Yukarıda Sirak Kitabı'ndan alıntılanmış pasajdaki fikirleri belki farkında olmadan yineleyen Hume, her olgunun merakımıza yol açmadığını, ancak "şayet fikir bizi kararsızlığı ve değişkenliğiyle rahatsızlık verecek kadar şiddetle çarparsa, zaman zaman bir olgunun çıkıp bu derece önemli hale geldiğini" ısrarla ileri sürüyordu. Hume, Aquinas'ın nedensellik anlayışına inandırıcılığı açısından ciddi itirazlarda bulunuyordu belki ama Aquinas da "gayret doğrudan bilginin kendisiyle alakalı değildir, daha çok

---

25 Hume, "My Own Life," alıntılayan Mossner, "Introduction," s. 17.

26 Isaiah Berlin, *The Age of Enlightenment: The Eighteenth Century Philosophers* (1956), alıntılayan Mossner, "Introduction," s. 7; Hume, Treatise of Human Nature, haz. Mossner, s. 41.

arzuyla ve bilginin peşinden koşmayla alakalıdır" dediğinde aynı ayrımı yapmıştı.[27]

Hakikati bilmeye yönelik bu isteklilik, Hume'un deyişiyle bu "hakikat aşkı" aslında merakın kendisinde tanımlandığını gördüğümüz o aynı ikili tabiata sahiptir. "Hakikat," diye yazmıştı Hume, "iki türlüdür; ya kendi başına fikirlerin orantılarının keşfine dayanır, ya da nesnelere dair fikirlerimizin onların gerçek varlığına ne kadar uyduğuna. İlk hakikat türünün sadece hakikat olarak arzulanmadığı ve bize zevk veren şeyin çıkardığımız sonuçların doğruluğu olmadığı muhakkaktır." Sadece hakikatin peşinden koşmak Hume için yeterli değildir. "Ancak bu zevkin başlıca temeli olan aklın eylemi dışında, amaca ulaşmada ya da incelediğimiz hakikati keşfetmede de belli bir başarı gereklidir."[28]

Hume'un *İnceleme*'sinden sadece on sene sonra, Denis Diderot ve Jean Le Rond D'Alembert Fransa'da *Encyclopédie*'lerini yayımlamaya başladılar. Burada, Hume'un sonuç açısından açıklanan merak tanımı zekice tersine çevrildi: İtkinin hedefleri değil kaynakları "açıklığa kavuşturma, kişinin anlayışını genişletme arzusu" olarak açıklandı, "kimilerinin düşündüğünün aksine ruha özel, baştan beri ona ait, algıdan bağımsız bir şey olmadığı" belirtildi. Makalenin yazarı Chevalier de Jaucort, merakı "bildiğimiz ama mükemmelen bilmediğimiz nesnelere dair hislerimiz ve algılarımızın ruhta uyandırdığı bir meyil" olarak tanımlamış olan "bazı aklı başında felsefeciler"den onaylar bir tavırla bahsetti. Yani *encyclopédie*'ciler için merak kendi cehaletimizin farkında olmaktan doğar ve bizi mümkün olduğunca "temsil ettiği nesne hakkında daha kesin ve doyurucu bir bilgi" edinmeye teşvik eder: Bir saatin dışını görüp nasıl çalıştığını bilmek istemek gibi bir şeydir bu.[29] Bu durumda "Nasıl?" diye sormak, "Neden?" diye sormanın bir biçimi haline gelir.

Encyclopédie'ciler Dante'nin ilahi hikmete bağlı nedensellik soruları olarak gördüğü şeyleri, insan deneyimine bağlı işlevsellik sorularına tercüme ettiler. Hume'un önerdiği "hakikatin keşfi"

---

27 Hume, *A Treatise of Human Nature*, haz. Mossner, s. 499-500; Aquinas, Summa Theologica, Bölüm 2.2, 167. soru, 4. cilt, s. 1870.

28 Hume, *A Treatise of Human Nature*, s. 495, 497.

29 Chevalier de Jaucourt, "Curiosité" maddesi, Denis Diderot ve Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie; ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Paris'te, 1751), cilt 4, s. 577-78.

irdelemesi, Jaucourt gibi biri için şeylerin pratikte, hatta mekanik anlamda nasıl işlediğini anlamak demekti. Dante merak dürtüsünün kendisiyle ilgileniyordu, ister istemez En Yüce İyi'ye yakınlık duyan birer insan olarak bizi kimliğimizin teyidine götüren sorgulama süreciyle. Kendi cehaletimizin farkında olmaktan doğan ve bilginin sağlayacağı (ya da sağlayacağını umduğumuz) ödüle meyleden merak, *İlahi Komedya*'da tüm biçimleriyle, bilmediğimiz şeyden henüz bilmediğimiz şeye ilerlemenin aracı olarak resmedilir; bu da yolcunun kendi rızasıyla doğru seçimleri yapmak suretiyle üstesinden gelmesi gereken felsefi, toplumsal, fizyolojik ve etik engeller vasıtasıyla gerçekleşir.

Kanımca *İlahi Komedya*'daki bir örnek, bu çok yönlü merakın karmaşıklığını layıkıyla anlatır. Vergilius'un rehberlik ettiği Dante, Cehennem'in sekizinci dairesinin dokuzuncu hendeğinden, yani ara bozanların cezalandırıldığı yerden ayrılmak üzereyken, açıklanamaz bir merak onun bakışlarını tekrar günahkârların yarattığı tiksinti verici manzaraya yönlendirir. Bu günahkârlar hayattayken sebep oldukları bölünmeler sebebiyle şimdi kendileri ikiye bölünmüş, yarılmış ya da kelleleri uçurulmuştur. Orada Dante'yle son konuşan ruh, şair Bertran de Born'dur. Kendi koparılmış kafasını saçından tutup yukarı kaldırarak "bir fener gibi" tutmaktadır.

> Birbirine yakın iki kişiyi
> ayırdığım için, beynimi bu gövdedeki
> kökünden ayrı taşıyorum ne yazık ki.[30]

Bu manzara karşısında Dante ağlar ama Vergilius onu ciddi şekilde azarlar, Dante'nin diğer katlarda böyle bir şey yapmadığını ve burada daha fazla alaka göstermesini gerektirecek hiçbir şey olmadığını söyler. Bunun üzerine Dante ilk kez ona rehberlik eden ruha karşı çıkar ve Vergilius'a, niçin öyle baktığına dikkat etse biraz daha kalmasına izin verebileceğini, çünkü orada, günahkârların arasında kendi soyundan birini, Geri del Bello'yu gördüğünü sandığını söyler. Akrabası bir başka Floransalı ailenin üyesi tarafından öldürülmüş, öcü alınmamıştır ve Dante işte bu yüzden Geri'nin ona tek kelime etmeden arkasını döndüğünü düşünmektedir. Tanrı'nın

30 *Inferno* [*Cehennem*], XXVIII:139-141, "Perch' io partii così giunte persone/ partito porto il mio cerebro, lasso!/ dal suo principio ch' è in questo troncone."

adaleti sorgulanmamalıdır ve şahsi öç, bir Hıristiyan doktrini olan bağışlayıcılığa aykırıdır. Bu şekilde Dante, kendi merakını haklı çıkarmaya çalışır.

O halde Dante'nin gözyaşlarının kaynağı nedir? Geri'nin eziyet çeken ruhuna acıması mı, yoksa yüz bulamamasının verdiği utanç mı? Merakı, neyin daha iyi olduğunu Tanrı'dan daha iyi bildiğini farz etme kibriyle mi harekete geçmiştir; iyiyi arayışından sapma gösteren bayağı bir arzudan, öcü alınmamış akrabasına duyduğu şefkatten dolayı mı; yoksa sadece gururunun incinmiş olmasından mı? Hikâyenin arkasında yatan anlamı süzme konusundaki sezgisi genellikle çok güçlü olan Boccaccio, Dante'nin yolculukta zaman zaman kapıldığı merhamet duygusunun, acılarını işittiği ruhlara yönelik değil, kendine yönelik olduğunu belirtmişti.[31] Dante bu konuda bir cevap sunmuyor.

Ancak daha önce okura hitaben, şöyle diyor:

> Ey okur, Tanrı yararlandırsın seni
> okuduklarından, ama yine de kendi kendine
> karar ver, gözlerim kuru kalabilir miydi.[32]

Vergilius, Dante'nin itirazına karşılık vermeksizin onu bir sonraki hendeğin kenarına götürür. Cehennem'in tam ortasından hemen önceki bu yerde, sahteciler istiskaya benzer bir hastalıkla cezalandırılır, bedenlerindeki boşluklarda ve dokularında sıvı birikir ve içlerini kavuran bir susuzluk çekerler. Günahkârlardan birinin, kalp para basan Adamo Usta'nın bedeni "lavtayı andırır" ki bu, Ortaçağ ikonografisinde telli bir çalgıya benzetilmiş olan çarmıha gerilmiş İsa'nın grotesk bir parodisidir.[33] Hummayla için için yanan bir başka günahkâr ise, *Aeneis*'in ikinci kitabında Troyalıların kendisini ele geçirmesine izin verip onları Troya Atı'nı içeri almaya ikna eden Yunan Sinon'dur. Sinon, belki de tanınmış olmasına kızarak, Adamo Usta'nın şiş göbeğine vurur ve ikisi tartışmaya başlarlar. Dante de kendinden geçmiş halde onları dinler. Tam o sırada Vergilius, serzenişte bulunmak için fırsat kolluyormuşçasına, onu hışımla paylar:

---

31 Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, s. 51.

32 *Inferno* [*Cehennem*], XX:19-21, "Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto/ di tua lezione, or pensa per te stesso/ com' io potea tener lo viso asciutto."

33 Denise Heilbronn, "Master Adam and the Fat-Bellied Lute", *Dante Studies* 101 (1983): s. 51-65.

Bakmayı sürdürürsen böyle
Aramız bozulacak seninle![34]

Dante öyle feci bir utanca kapılır ki, Vergilius onu mazur görür ve bu tür şeyleri dinleme arzusunun bayağı bir arzu olduğunu söyler. Yani faydasız olduğunu. Her tür merak bizi ileri götürmez.

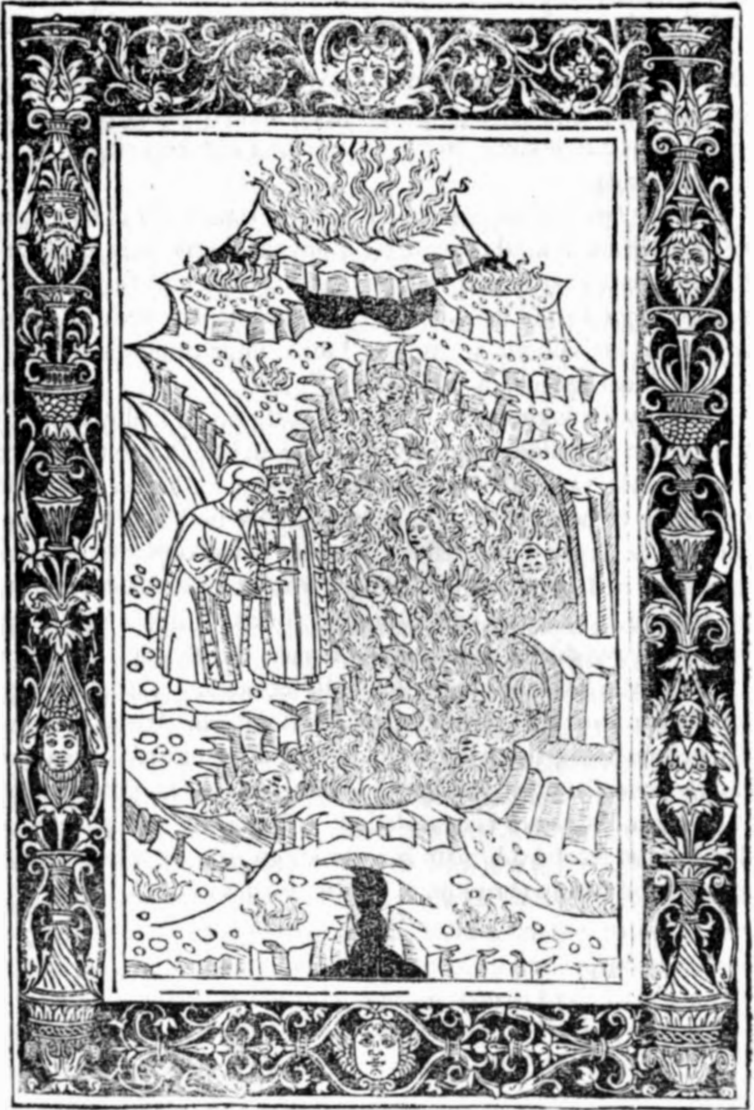
Öte yandan...

"Tabiat bize doğuştan gelen bir merak vermiş ve kendi sanatının ve güzelliğinin farkında olarak, bizi dünyanın harikulade temaşasının seyircisi olmamız için yaratmış; çünkü böyle muhteşem, böyle parlak, böyle incelikle işlenmiş, böyle şahane ve çeşitli ve güzel şeyler boş bir salonda sergilense, Tabiat nafile didinmiş olurdu" diye yazmıştı Seneca, merakı överek.[35]

Hayat yolculuğumuzun ortasında başlayan ve kelimelere dökülemeyen bir hakikat vizyonuyla sonlanan büyük arayış, sayısız oyalanmayla, yan yola sapmayla, anımsamayla, zihinsel ve maddi engellerle ve hem tehlikeli hatalarla hem de ne kadar yanlış görünseler de doğru olan hatalarla doludur. Odaklanma ve dikkatin dağılması, nedeni bilmek için sormak ve nasılı bilmek için sormak, bir toplumun müsaade edilir gördüğü sınırlar içinde sorgulamak ve o sınırların dışına çıkarak sorgulamak: Merak olgusunda her zaman örtülü halde bulunan tüm bu ikilemler, arayışlarımızın her birini aynı anda hem aksatır hem de ileri götürür. Ancak üstesinden gelinmez engellerin karşısında teslim olduğumuzda, sarsılmaz cesarete ve en iyi niyetlere rağmen başarısızlığa uğradığımızda dahi baki kalan, Dante'nin bize söylediği (ve Hume'un sezdiği) arama dürtüsüdür. Acaba dilimizin bize sunduğu tüm mümkün kipler içinde, tabii olanın soru kipi olması bundan mıdır?

34 *Inferno* [*Cehennem*], XXX:131-132, "Or pur mira!/ che per poco è teco non mi risso"; 148, "ché voler ciò udire è bassa voglia."

35 Seneca, "On Leisure," 5.3, *Moral Essays*, cilt 2, çev. John W. Basore (Cambridge: Harvard University Press, 1990) s. 190-191. Çeviriyi biraz değiştirdim – A. Manguel.



Dante ve Vergilius kötü öğüt verip ateşle cezalandırılanlarla karşılaşıyor. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in XXVI. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

2
Neyi Bilmek İsteriz?

Tel Aviv'deki çocukluğumun büyük kısmı suskun geçti: Neredeyse hiç soru sormuyordum. Meraklı olmadığımdan değil. Elbette ki mürebbiyemin yatağının başucundaki pirograflı kilitli kutunun içinde ne olduğunu ya da katiyen gitmemem bana sıkı sıkı tembihlenmiş olan Herzliya kumsalındaki perdeli treylerlerde kimin yaşadığını öğrenmek istiyordum. Mürebbiyem bütün sorulara, bana gereksiz uzunlukta görünen bir düşünme sürecinin ardından, dikkatlice cevap verirdi; cevapları da her zaman kısa, veriler üzerine kurulu, tartışmaya ya da üzerinde konuşmaya yer bırakmayan cevaplar olurdu. Kum nasıl oluşuyor diye sorduğumda "kabuklardan ve taşlardan" diye cevap veriyordu. Goethe'nin ezberlemek zorunda olduğum şiirindeki korkunç Erlkönig hakkında bilgi istediğimde, açıklama "Sadece bir kâbus"tan ibaretti. ("Kâbus"un Almancası *Alpentraum* olduğundan, kötü rüyaların sadece dağlarda geçebileceğini zannediyordum.) Gece niye o kadar karanlık, gündüz niye o kadar aydınlık diye merak ettiğimde, mürebbiyem bir kâğıt üzerine güneş sistemini temsilen nokta nokta bir dizi çember çizdi, sonra da bana gezegenlerin adlarını ezberletti. Cevap vermeyi asla reddetmez ve sorgulamayı asla teşvik etmezdi.

Sorgulamanın bambaşka, bir arayışın heyecanına denk bir şey, oluşum aşamasında kendini şekillendiren bir şeyin vaadi, iki kişi arasında karşılıklı alışverişle büyüyen ve bir sonuç gerektirmeyen bir sorular silsilesi olabileceğini çok sonra keşfettim. Bu tür soruşturmaları yapacak özgürlüğe sahip olmanın önemini ne kadar vurgulasak az. Bir çocuk için hareket fiziksel beden açısından ne kadar hayatiyse, bunlar da zihin açısından o kadar hayatidir. On yedinci yüzyılda Jean-Jacques Rousseau okulun bariz bir işlevsel amacı ya da faydacı bir hedefi olmayan, hayal gücü ve düşünceye serbest hareket alanı verilen bir yer olması gerektiğini ileri sürmüştü. "Uygar insan bir köle olarak doğar, yaşar ve ölür" diye yazmıştı.

"Doğduğunda bir kundağa sarılır; öldüğündeyse bir tabutun içine çivilenir. İnsan biçimi taşıdığı sürece, kurumlarımız tarafından zincirlenir." Çocuklarımızı toplumun gerektirdiği meslek neyse ona girecek şekilde eğittiğimizde işlerinde etkili olmazlar, der Rousseau ısrarla. Hakikaten kıymetli bir şeyi var etmek için önce hiç sınırlama olmadan hayal kurabilmeleri gerekir.

Bir gün yeni bir tarih öğretmeni derse ne bilmek istediğimizi sorarak başladı. *Bizim* ne bilmek istediğimizi mi kastediyordu? Evet. Ne hakkında? Ne olursa, aklımıza ne gelirse, ne sormak istersek. Şaşkın bir sessizliğin ardından biri parmağını kaldırdı ve bir soru sordu. Soru neydi hatırlamıyorum (o cesur soruşturmacıyla aramda elli yıldan fazla bir mesafe bulunuyor) ama öğretmenin ilk sözcüklerinin bir cevaptan ziyade yeni bir sorunun izleri olduğunu biliyorum. Belki bir motorun nasıl çalıştığını bilmek isteyerek başlamıştık işe; sonundaysa Hannibal'in Alpler'i geçmeyi nasıl başardığını, donmuş kayaları kırmak için sirke kullanma fikrinin nereden aklına geldiğini, bir filin karda düşüp ölürken ne hissettiğini merak ediyorduk. O gece her birimiz kendi gizli *Alpentraum*'unu düşledi.

Referanslar: Jean-Jacques Rousseau, *Emile; ou, De l'éducation*, birinci kitap, haz. Charles Wirz ve Pierre Burgelin (Paris: Gallimard, 1969), s. 89.

ULYSSES: Tüm dünya bilir.*

Shakespeare, *Troilus ve Cressida*, 2.3.246

Soru kipi beraberinde, her zaman karşılanmamakla birlikte, bir cevap beklentisini taşır: Her ne kadar belirsiz olsa da, merakın başlıca aracıdır. Keşfe götüren merakla mahvolmaya götüren merak arasındaki gerilim tüm uğraşlarımızda kendini gösterir. Ufkun teşkil ettiği cazibe her zaman oradadır ve eskilerin inandığı gibi yolcu dünyanın sonuna geldikten sonra dipsiz boşluğa düşecek olsa bile, keşif seferlerini kesmeyiz, tıpkı *İlahi Komedya*'da Ulikses'in Dante'ye söylediği gibi.

Cehennem'in yirmi altıncı kantosunda, hırsızların cezalandırıldığı, yılanlarla dolu korkunç kumları geçtikten sonra Dante sekizinci hendeğe varır ve orada "bir tepede dinlenen köylü ... aşağıdaki vadide nasıl ateş böcekleri görürse" sekizinci hendeğin de alevlerle öyle ışıdığını görür: Onlar burada cezalandırılan, harlı alevlerce ebediyete kadar yakılmakta olan ruhlardır. Dante'nin "çatallı alevin içindeki"nin kim olduğunu merak etmesi üzerine Vergilius bunların Ulikses ve Diomedes'in (ki kendisi Homeros sonrası efsaneye göre, Troya'nın kaderinin bağlı olduğu kutsal Athena suretini, yani Palladion'u çalmada Ulikses'e yardım etmişti) aleve sarılı ruhları olduğunu söyler. Dante çatallı aleve öyle bir ilgi duyar ki, vücudu gayriihtiyari ona doğru eğilir. Ateşten varlığa hitap etmek için Vergilius'tan müsaade ister. Yunan olduklarından harlı ruhların altı üstü Floransalı olan biriyle konuşmaya tenezzül etmeyebileceğini fark ederek, yeryüzündeyken "soylu dizeler" yazan biri olarak alevle konuşur ve iki ruhtan birinden, nerede öldüklerini söylemesini rica eder. Alevin daha yüksek çatalı cevap verir ve kendisinin, efsaneye göre sözleriyle dinleyenlerin iradesine boyun eğdirebilen Ulikses olduğunu açıklar. Sonra serüvenleriyle Vergilius'un *Aeneis*'ine ilham kaynağı olmuş bu epik kahraman (Ulikses, "Büyücü Kirke'yi, Aeneas oraya [Gaeta'ya] bu adı vermeden önce" Gaeta'da bırakıp ayrılmıştır), ilham verdiği şairle konuşur. Dante'nin evreninde, yaratıcılar ve yaratılar kendi kronolojilerini inşa ederler.[1]

1 *Inferno* [*Cehennem*], XXVI:25, 29, "Quante 'l villan ch'al poggio si riposa/... vede lucciole giù per la vallea"; 52-53, "chi è 'n quel foco che vien sì diviso/di sopra"; 82, "quando nel mondo li alti verse scrissi"; 93, "prima che sí Enea la nomasse."

* İfadenin orijinali ("Know the whole world") bağlamından koparıldığında "Tüm dünyayı bil" anlamına da gelebilir. (ç. n.)

Ulikses karakteri *İlahi Komedya*'da kısmen yasak bir merakın cisimlenişi olarak görülebilir ama bizim raflarımızda hayata (her ne kadar hikâyelerinden daha yaşlı olabilecek olsa da) Homeros'un marifetli ve mazlum kralı Odysseus olarak başlamıştır. Sonra bir dizi karmaşık reenkarnasyon vasıtasıyla zalim bir komutan, sadık bir koca, yalan söyleyen bir dolandırıcı, hümanist bir kahraman, becerikli bir maceracı, tehlikeli bir büyücü, bir zorba, bir düzenbaz, kendi kimliğini arayan bir adam, Joyce'un acınası sıradan adamı haline gelir. Ulikses'in hikâyesinin artık mitin parçası haline gelmiş olan Dante uyarlaması, süregeldiği sıradışı yaşamdan tatmin olmayan, daha fazlasını isteyen bir adamla alakalıdır. Kitaplarının ona ne kadar az şey öğrettiğini düşünüp ümitsizliğe düşen ve kütüphanesinin sınırına geldiği hissine kapılan Faust'un aksine, Ulikses bilinen dünyanın ötesinde uzanan şeye özlem duyar. Kirke'nin adasından ve Kirke'nin şehvetinden kurtulduktan sonra Ulikses içinde, İthaka'daki terk edilmiş oğluna, yaşlı babasına, sadık karısına duyduğu sevgiden daha güçlü bir şey olduğunu hisseder: Dünya konusunda, insan kusurları ve erdemleri konsunda daha çok tecrübe sahibi olmaya yönelik bir "*ardore*" ya da "hararetli tutku". Sadece elli iki ışıl ışıl dize zarfında Ulikses onu son yolculuğuna koyulmaya iten sebepleri açıklamaya çalışacaktır: Herakles'in bilinen dünyanın sınırlarını işaretlemek için ve insanları daha ileri yelken açmamaları konusunda uyarmak için koyduğu işaretlerin ötesine gitme arzusu, güneşin arkasındaki ıssız dünyayı tecrübe etme fırsatından kendini mahrum bırakmama isteği ve son olarak da erdem ve irfanın peşinden koşma özlemi – ya da Tennyson'ın kendi Ulikses anlatımında dediği gibi, "batan bir yıldızgibi bilginin peşinden gitmek, / İnsan düşünüşünün en dış çeperinden öteye."[2]

Bilinebilir dünyanın sınırlarını işaretleyen sütunlar aynı zamanda, sınır olduğu iddia edilen her şey gibi, maceracı için bir sınav teşkil eder. *İlahi Komedya* tamamlandıktan üç asır sonra, Dante'nin tutkulu bir okuru olan Torcuato Tasso, *Gerusalemme liberata*'sında Talih tanrıçası, talihsiz Rinaldo'nun (ki Kudüs'ün yeniden fethedilmesi için önce onun kurtarılması gerekir) yoldaşlarını Ulikses'in

2 Age, 97-98, "dentro a me l'ardore/ ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto"; Alfred, Lord Tennyson, "Ulysses"(1842) *Selected Poems*, haz. Michael Millgate (Oxford: Oxford University Press, 1963), s. 88.

izlediği yoldan Herakles Sütunları'na götürür. Oradan ötede sonsuz bir umman uzanmaktadır ve yoldaşlardan biri o zamana dek cesaret edip de orayı geçmeye kalkmış kimse olup olmadığını sorar. Talih, cevaben, Herakles'in kendisinin dahi, bilinmeyen enginlere yelken açmaya cesaret edemeyerek "her türden cesur yaratıcılığı zaptedecek dar sınırlar koyduğunu" söyler. Ancak, diye devam eder, "Ulikses bunları küçümsedi / görmek ve bilmek özlemiyle." Kahramanın Dante'nin eserindeki sonunu anlattıktan sonra Talih ekler, "Bir gün gelecek ki bu habis işaretler / denizciler arasında şöhrete kavuşacak / ve senin görmezden geldiğin tüm o hatırlanmış ummanlar, krallıklar ve sahiller / meşhur olacak."[3] Tasso, bu sınır ihlalinin Dante tarafından anlatılan hikâyesinde hem sınırların işaretlenmesini hem de maceraperest tatmini bulmuştu.

Seyahate götüren merakla muğlak bilginin peşine düşen merakın eşleştirilmesi, *Odysseia*'dan on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın *Grand Tour*'larına kadar, kalıcı bir fikirdir. İbn Haldun olarak bilinen on dördüncü yüzyıl âlimi *Mukaddime* ya da *Dünya Tarihi Üzerine İnceleme*'sinde seyahatin öğrenmek ve zihni şekillendirmek için mutlak bir gereklilik olduğunu, çünkü öğrencinin büyük öğretmenlerle ve bilim otoriteleriyle karşılaşmasını mümkün kıldığını belirtmişti. İbn Haldun, Kur'an'dan "O, dilediğini doğru yola iletir"* şeklinde alıntı yaparak, irfana giden yolun, irfana âlimlerce iliştirilmiş teknik kelime haznesine değil, arayan kişinin araştırmacı ruhuna bağlı olduğunda ısrar etmişti. Dünyanın farklı yerlerinde farklı öğretmenlerden öğrenim gören öğrenci, şeylerin şu ya da bu dilce verilmiş isimlerden müteşekkil olmadığını fark edecektir. "Bu da onun bilimle bilimin kelime haznesini karıştırmamasını mümkün kılacak" ve "terminolojinin bir araçtan, bir yöntemden öte bir şey olmadığını" anlamasını sağlayacaktır.[4]

Ulikses'in bilgisi dilinden ve belagat kabiliyetinden kaynaklanır, Homeros'tan Dante'ye ve Shakespeare'e, Joyce'tan Derek Walcott'a,

---

3 Torcuato Tasso, *Gerusalemme liberata*, haz. Lanfranco Caretti, XV:25 (Milano: Mondadori, 1957) s. 277.

4 Abdurrahman bin Haldun el Hadrami, *Al-Muqaddina: Discours sur l'Histoire Universelle*, Arapçadan çev. ve haz. Vincent Monteil, 3. baskı, 6.39 (Paris: Sinbad/ Actes Sud, 1997), s. 948. İbn Haldun, Bakara suresinin 142. ayetini alıntılıyor.

* Kur'an-ı Kerim alıntıları Diyanet İşleri Başkanlığı'nın Türkçe mealinden yapılmıştır. (ç. n.)

yaratıcıları tarafından ona bahşedilen dil ve belagatten. Geleneksel olarak Ulikses ona bahşedilmiş bu dil yeteneği marifetiyle günah işlemiştir. Önce Troya Savaşı'dan kaçmak için Skyros Kralı'nın sarayında saklanmış olan Akhilleus'un aklını çelerek onu Grek kuvvetlerine katılmaya ikna etmiş ve bunun sonucunda kralın Akhilleus'a âşık kızı Deidamia kalp kırıklığından ölmüştür. İkinci olarak da Greklere, Troya'nın hücuma uğramasını sağlayan tahta atı yapma fikrini vermiştir. Avrupa Ortaçağı'nın miras aldığı Latin muhayyilesinde Troya pratikte Roma'nın beşiğiydi, çünkü şehir fethedildiğinde oradan kaçan Troyalı Aeneas seyahatine devam etmiş ve yüzyıllar sonra Hıristiyan dünyanın çekirdeği haline gelecek yeri kurmuştu. Hıristiyan düşünüşünde Ulikses, Âdem gibidir, "iyi bir yer"in kaybına yol açan bir günahtan ve bunun sonucunda o günahın işlenmesinin getirdiği kefaretten sorumludur. Cennet'in kaybı olmasa İsa'nın Çilesi gerekli olmazdı. Ulikses'in habis tavsiyesi olmasa, Troya düşmez ve Roma doğmazdı.

Ancak Ulikses ve Diomedes'in cezasını çektiği günah *İlahi Komedya*'da açıklıkla belirtilmez. *Cehennem*'in on birinci kantosunda Vergilius, Dante'ye Cehennem'de cezası çekilen her hilekârlık günahının doğasını ve yerini açıklamaya vakit ayırır ama ikiyüzlülerin, dalkavukların, büyücülerin, kalpazanların, hırsızların, din sömürücülerinin, pezevenklerin ve dalaverecilerin yerlerini gösterdikten sonra sekizinci ve dokuzuncu hendeklerin günahkârları için, önemsemez bir şekilde "gibi pislikler" demekle yetinir. Daha sonra, yirmi altıncı kantoda Dante'ye Ulikses ve Diomedes'in işlediği hataları tarif ederken, Vergilius bunların üç tanesini sayar: Troya Atı hilesi, Deidamia'nın terk edilmesi ve Palladion'un çalınması. Fakat bunlardan hiçbiri o hendekte cezalandırılan hatanın doğasını tam olarak açığa sermez. Dante uzmanı Leah Schwebel, zaman içinde *İlahi Komedya*'nın okurlarınca hayal edilen, "düşmüş kahramanın işlemesi muhtemel, ilk günahtan pagan kibrine uzanan müstakbel suçlar yığını"nın kullanışlı bir özetini sunmuş ve bu akla yakın yorumların hiçbirinin nihayetinde tatmin edici olmadığı sonucuna varmıştır.[5] Öte yandan, Ulikses'in günahını bir merak

5 *Inferno* [Cehennem], XI:60, "... e simile lordura"; XXVI:58-63, "e dentro da la lor fiamma si geme/ l'agguato del caval che fé la porta/ onde uscì de' Romani il gentil seme.// Piangesvisi entro l'arte per che, morta,/ Deïdemìa ancor si duol d'Achille,/

günahı kabul edersek, Dante'nin düzenbaz maceracı tasavvuru biraz daha anlaşılır bir hal alabilir.

Bir şair olarak Dante kelimelerden sadece Ulikses'in karakterini ve serüvenlerinin hikâyesini, İthaka kralının anlattığı öykünün çok katmanlı bağlamını inşa etmekle kalmayıp, aynı zamanda hararetli öykü anlatıcısına arzuladığı şeye ulaşma imkânı da vermemelidir. Seyahat yeterli değildir, kelimeler yeterli değildir: Ulikses başarısız olmalıdır, çünkü her şeyi yiyip bitiren merakının yönetiminde, kelime haznesini bilimiyle karıştırmıştır.

Sanatkâr Dante şiirinin çerçevesi babında Hıristiyan Öteki Dünya'nın sarsılmaz yapılarına riayet etmek zorunda olduğundan, Ulikses'in Cehennem'deki yeri büyük ölçüde, ruhani hırsızlıktan suçlu ruhların yeri olarak tanımlanabilir: Ulikses kendisine bahşedilmiş aklı başkalarını kandırmak için kullanmıştır. Ancak bu düzenbazlık dürtüsünü körüklemiş olan nedir? Sokrates gibi, Ulikses de erdemi bilgiyle eşit sayar, bu da bir erdemi bilmenin o erdeme sahip olmakla aynı olduğu şeklindeki retorik yanılsamayı ortaya çıkarır.[6] Ancak Dante'nin asıl ilgilendiği, bu zihinsel günahı ifşa etmek değildir. Onun yerine Ulikses'in kendisine, Neptün'ün Troya'dan dönüş yolculuğunda önüne çıkardığı onca engelin ardından evine, yatağına, ocağına değil de öteye, bilinmeze yelken açmaya onu neyin ittiğini söylemesini ister.[7] Dante, Ulikses'i meraklı kılan şeyi bilmek ister. Bu meseleyi irdelemek için de bir hikâye anlatır.

Çapraşık tarihlerimiz boyunca hikâyeler bir yolunu bulup farklı biçimlerde ve kisvelerde yeniden ortaya çıkmıştır; bir hikâyenin ilk defa ne zaman anlatıldığından hiçbir zaman emin olamayız, sadece bunun son anlatılışı olmayacağından emin olabiliriz. İlk seyahat anlatısından önce hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bir *Odysseia*, ilk savaş hikâyesinden önce de bize Homeros'tan bile daha uzak bir şair tarafından söylenmiş bir *İlyada* olmalı. Daha önce belirttiğimiz gibi

---

e del Palladio pena vi si porta." Leah Schwebel, "'Simile lordura,' Altra Bolgia: Authorial Conflation in Inferno 26," *Dante Studies* 133 (2012): 47-65

6 Bkz. Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in the* Divine Comedy (Princeton: Princeton University Press, 1979), s. 66-106.

7 Dante'nin Ulikses'inin (Tennyson'ın inandığı gibi) son ve ölümcül yolculuğuna İthaka'ya dönüşünden sonra mı çıktığı, yoksa Homeros'un anlattığı maceralarından sonra hiç dönmeyip dolaşmaya devam mı ettiği açık değil.

muhayyile, türümüzün dünyada hayatta kalma vasıtası olduğu, hepimiz hayra ya da şerre Ulikses'in "*ardore*"siyle doğmuş olduğumuz ve daha kamp ateşi başında geçirilen ilk akşamdan itibaren hikâyeler, muhayyilemizle bu "*ardore*"yi besleme yolumuz olduğu için, hiçbir hikâye hakikaten özgün ya da eşsiz olamaz. Tüm hikâyelerin içinde bir *déjà lu* niteliği bulunur. Sonu yokmuş gibi görünen hikâye sanatının aslında başı da yoktur. Bir ilk hikâye olmadığı için, hikâyeler bize geriye dönük bir ölümsüzlük kazandırırlar.

Sorularımızı biçimlendirmek için hikâyeler uydururuz; bilmek istediğimizin ne olduğunu anlamak için hikâyeler okur ya da dinleriz. Sayfanın her iki tarafında da aynı sorgulama dürtüsüyle hareket ederiz; kimin ne yaptığını, niçin, nasıl yaptığını sorarız ki dönüp kendimize, yaptığımızın ne olduğunu, onu nasıl ve niçin yaptığımızı, bir şey yapılırsa ne olacağını, yapılmazsa ne olacağını sorabilelim. Bu açıdan tüm hikâyeler henüz bilmediğimizi düşündüğümüz şeylerin aynalarıdır. Bir hikâye eğer iyiyse, okuyucusunda hem daha sonra ne olacağını bilme arzusunu, hem de bununla çatışık bir arzuyu, hikâyenin hiç bitmemesi isteğini uyandırır: Bu çifte açmaz hikâye anlatma dürtümüzü aklar ve merakımızı canlı tutar.

Bunun farkında olmamıza rağmen, başlangıçlarla, sonlarla ilgilendiğimizden daha çok ilgileniriz. Sonları zaten cepte biliriz, bazen onların ebediyen ertelenmesini istesek dahi. Sonlar genellikle bizi rahatlatır, bize bir nihayetlenme yanılsaması sunar, işte bu yüzden kendi sonumuzun bilincinde olma gerekliliğini bize hatırlatacak *memento mori*'ye ihtiyacımız vardır. Başlangıçlarsa bizi günbegün rahatsız eder. Şeylerin nerede ve nasıl başladığını bilmek isteriz, etimolojilerde hikmet ararız, doğumda orada olmayı severiz, belki de bu dünyaya ilk gelenin ardından geleni meşru kılacağı ya da açıklayacağı hissine kapıldığımız için. Ve bize sonradan dönüp geri bakabileceğimiz, kendimizi biraz daha güvende hissettirecek başlangıç noktaları sağlayacak hikâyeler uydururuz, bu süreç ne kadar zor ve şüpheli olursa olsun. Sonlar uydurmak ise her zaman daha kolay olmuştur. "İyiler sonunda mutlu oldu, kötüler sonunda mutsuz oldu" der Bayan Prism bize *Ciddi Olmanın Önemi*'nde. "Kurmacanın anlamı budur."[8]

---

8 Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* (Londra: Nick Hern Books, 1995), s. 32

Başlangıçlara dair hikâye, karmaşık bir buluştur. Mesela Kitab-ı Mukaddes'in başlangıcında bize sunulan sayısız anlatısal olasılığa rağmen, Kitabi dinlere bir başlangıç veren, başka, daha aşikâr hikâyelerdir. Yaratılış'ın ilk sayfalarında birbirinin ardı sıra iki yaratılış anlatısı gelir. Biri "Tanrı insanı kendi suretinde yarattı, onu Tanrı'nın suretinde yarattı; onları erkek ve dişi olarak yarattı" (1:27) der.* İkincisindeyse Tanrı Âdem'e "uygun bir yardımcı" sağlamak için ona derin bir uyku verdi, onun kaburga kemiklerinden birini aldı ve "ona bir kadın yarattı" (2:18, 21-25). İlahi yaratma eyleminde örtük olarak kadınların itaatkâr işlevi görülür. Nice Kitab-ı Mukaddes yorumcusu bunu bir kadının, daha aşağı bir varlık olarak, erkeğin sözünü dinlemek zorunda olmasının sebebi şeklinde açıklamıştır; neyse ki kimileri de bu ataerkil okumayı daha eşitlikçi bir ışıkta yeniden yorumlamıştır.

Milattan sonra birinci yüzyılda, Yahudi âlim İskenderiyeli Philo, Yaratılış'ın bu iki hikâyesi konusunda meraka kapılarak Kitab-ı Mukaddes'in ilk anlatısına Platonik bir yorum getirilmesini teklif etmiş, Tanrı tarafından yaratılmış ilk insanın bir hermafrodit ("erkek ve dişi olarak yarattı") olduğunu ileri sürmüş, ikinci anlatı için ise erkek yarının dişi yarıdan daha üstün görüldüğü mizojinist bir okuma yapmıştır. Philo erkek yarıyı (Âdem) ruh (*nous*) ile, dişi yarıyı (Havva) ise fiziksel duyularla (*aesthesis*) özdeşleştirmiştir. Akıldan koparılan duyguyu temsil ediyormuşçasına Âdem'den koparılan Havva, yaratılış eyleminde Âdem'in başlangıçtaki masumiyetinden mahrum bırakılmış, böylece de insanın Düşüş'ünde etkili olmuştur.[9] İki yüzyıl sonra, Aziz Augustinus Yaratılış Kitabı'nın düz yorumunda, ilk anlatıda henüz adları konmamış olan Âdem ve Havva'nın tüm ruhsal ve fiziksel nitelikleri *in potentia*, yani daha sonra (ikinci anlatıda tarif edildiği üzere) serpilip maddesel varoluşa geçiş yapacak şekilde yaratılmış olduğunu ilan ederek Havva'ya başlangıç noktasındaki masumiyetini iade etmiştir.[10] Hem ilk pastanın durup hem de karnın doyması budur işte.

---

9 "Philo", Louis Jacob, *The Jewish Religion: A Companion* içinde (Oxford: Oxford University Press, 1995), s. 377.

10 Aziz Augustinus, *On Genesis* (Hyde Park, New York: New York City Press, 2002), s. 83.

* Kitab-ı Mukaddes alıntıları Kitab-ı Mukaddes Şirketi ile Yeni Yaşam Yayınları'nın çevirilerinden yapılmıştır. (ç. n.)

Uzmanlar, Yaratılış Kitabı'nın milattan önce altıncı yüzyıl civarında yazıldığı konusunda az çok hemfikirler. Bundan üç asır kadar önce Yunanistan'da, Hesiodos kadın suçluluğunun hikâyesinin farklı bir versiyonunu kayda geçmişti. Hesiodos'un söylediğine göre Prometheus'a Olympos ateşini tanrılardan çalıp insanlara verdiği için hiddetlenen Zeus, intikamını yeryüzüne güzel bir kız göndererek almaya karar verir. Bu kız Hephaistos tarafından yaratılır, Athena tarafından giydirilir, Peitho tarafından altın kolyelerle, Horae tarafından çelenklerle bezenir, kalbiyse Hermes tarafından yalanlarla ve yanıltıcı vaatlerle doldurulur. Son olarak da Zeus ona konuşma yetisi bahşeder, adını "Pandora" koyar ve onu Prometheus'un kardeşi Epimetheus'a sunar. Prometheus'un Olympos'lu Zeus'tan hiçbir armağanı kabul etmeme tembihini unutan Epimetheus, Pandora'ya âşık olur ve onu evine alır.

O zamana kadar insanlık tasa ve hastalıktan uzak yaşamıştır, tüm bu kötülükler bir küpte kapalı durmaktadır. Küpün içinde ne olduğunu merak eden Pandora, kapağını açar ve her türden acıyı ve ıstırabı dünyaya salar ki, bunlar arasında, Zeus dillerini kullanma yetilerini ellerinden aldığı için bize sessizce gece gündüz musallat olan hastalıklar da vardır. Olan biten karşısında dehşete düşen Pandora kapağı tekrar kapatmaya çalışır ama artık iş işten geçmiş, tüm acılarımız firar etmiş, dipte Umut'tan başka hiçbir şey kalmamıştır. Pandora'nın hikâyesi merak dürtümüzün içindeki örtülü çelişkilere dair anlayışımızda öyle merkezi bir yere sahiptir ki, on altıncı yüzyılda Joachim du Bellay, Pandora'yı Roma'nın, yani arketipal Ebedi Şehir'in kendisine ve temsil ettiği, iyi olan her şeye ve kötü olan her şeye benzetebilmiştir.[11]

Merak ve merakın cezası: Havva'nın ve Pandora'nın öyküleri hakkındaki tipolojik Hıristiyan okumaları ikinci yüzyıla, Tertullianus'un ve Aziz Irenaeus'un yazdıklarına kadar uzanıyor. Her iki yazara göre de Tanrı insanlığa daha fazla bilme isteğini, ardından da bu konuda çabalamanın cezasını bahşetmiştir. Mizo-

---

11 Hesiodos, *Theogony* ve *Works and Days*, çev. Dorothea Wender (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1973), s. 42, 61; Joachim du Bellay, *Les Antiquitez de Rome*, alıntılayan Dora ve Erwin Panofsky, *Pandora's Box: The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, gözden geçirilmiş ikinci baskı (New York: Harper and Row, 1962), s. 58-59.

jinistik sonlarını bir kenara bırakırsak, her iki hikâye de hevesin sınırlarını sorgular. Belli ölçüde meraka izin var gibi görünürken, fazla merak cezalandırılmaktadır. Ama neden?

Daha önce belirttiğimiz üzere, Dante'nin Ulikses'i habis tavsiyede bulunduğu için değil de Tanrı'nın müsaade edilir merak olarak belirlediği sınırın ötesine geçtiği için cezalandırılmış gibidir. Cennet Bahçesi'ndeki Âdem ile Havva gibi, Ulikses'e de kefşetmesi için bilinebilir dünyanın tamamı sunulmuştur; sadece ufkun ötesine gitmemesi gerekmektedir. Ancak tam da ufuk dünyanın görünür ve maddi sınırı olduğundan (tıpkı İyilik ve Kötülük Bilgisi Ağacı'nın algılanabilir, dolayısıyla da bilinebilir olanın sınırı olması gibi), yasak ufukla yasak meyve aslında aleladenin ötesinde başka bir şeyin elde edilebileceğinin alttan alta itirafıdır. Robert Louis Stevenson'ın on dokuzuncu yüzyılda, gençliğinin Presbiteryen Edinburgh'unda günbegün karşılaştığı şey de budur. O dönemde şehrin gri yüzeylerinde On Emir, *Yapmayacaksın*'lardan oluşan bir ısrar galerisi gibi sergileniyordu; daha sonra Stevenson buna "olumsuzlar kanunu" adını verdi: Günaha davetlerin, daha onları algılayabilmiş dahi olmayanlara, karanlık bir aynada sunulurcasına sunuluşuydu bu.[12]

Dante, Ulikses'in felakete sürükleyen merakını, arkadaşlarıyla birlikte Altın Post'u bulup getirmek için yola çıkan ve sonunda eve yanında ganimetiyle muzaffer dönen Argonotların kaptanı İason'unkiyle karşılaştırır. Dante Cennet'te yolculuğunun sonuna yaklaşırken, nihayet bütün evrenin tarifsiz biçimini görünce, onu hayret içinde bırakan bu vizyonu, İason'un süzülerek geçmekte olan gemisini gören Tanrı Neptün'ünkine benzetir – gemi, Tanrı'nın ıssız sularına açılmış ilk insan eseri vasıtadır.[13] Bu benzetme Dante'ye, müsaade edilmiş, o yüzden de faziletli bir arayışın lütfunu sunar; öteki taraftaysa talihsiz Ulikses'in yasaklanmış bilinmeyenin peşine düştüğü lanetli arayışı vardır.

Ulikses'in arayışı fizikseldir, maddidir, fazlaca hırslıdır; Tennyson'ın çok güzel bir tercümeyle Ulikses'in diline yerleştirdiği

---

12 Robert Louis Stevenson, "Letter to Mrs. Thomas Stevenson, December 26, 1880", *The Letters of Robert Louis Stevenson to His Family and Friends*, cilt 1, haz. Sidney Colvin (New York: Scribner's, 1899), s. 227-29.

13 *Paradiso* [*Cennet*] XXXIII:94-96, "Un punto solo m'è maggior letargo/ che venticinque secoli a la 'mpresa/ che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo."

cesur sözler, "*to strive, to seek, to find, and not to yield*", "çabalamak, aramak, bulmak, pes etmemek", kısmen hüsnüzandır. Çabalamak ve aramak, hepimizin gayet iyi bildiği gibi her zaman bulmaya götürmez, pes etmekse bazı durumlarda bir seçenek olarak sunulmayabilir. Dante'nin arayışı ruhanidir, metafiziktir, mütevazıdır. Her ikisinde de merak insan tabiatının temel niteliğidir, insan olmayı tanımlayan şeydir. Fakat Ulikses'te "olmak", "uzamda olmak" anlamına gelirken, Dante'de "zamanda olmak" anlamına gelir (ki bu ayrım İtalyancada, İngilizcede olduğundan çok daha açıktır, çünkü "*stare*" belli bir yerde olmayı, "*essere*" ise var olmayı belirtir). Üç asır sonra Hamlet bu problemi, ünlü sorusunda ikisini harmanlayarak çözmeye çalışır.

Hem Havva'nın hem de Pandora'nın bildiği üzere merak, soru sorma sanatıdır. İyilik ve kötülük bilgisi nedir? Benim Cennet Bahçesi'ndeki rolüm nedir? Ağzı kapalı küpün içinde ne var? Neyi bilmeme izin veriliyor? Neyi bilmeme izin verilmiyor? Ve neden? Ve ne ya da kim tarafından? Sorduğumuz şeyin ne olduğunu anlamak için merakımıza kılık değiştirtir, onu soruları kelimelere döken anlatılar kisvesine sokar ve böylece yeni sorulara açarız. Edebiyat bu açıdan süregiden bir diyalogdur, giderek keskinleşen sorularla bilgiye ulaşmaya yarayan (öte yandan bazen sadece kılı kırk yaran bir münakaşa egzersizi olarak da kullanılan) diyalektik bir yöntemi, *pilpul* olarak bilinen Talmudik tartışma biçimini andırır. Soru sorma sanatı o kadar hayatidir ki, on sekizinci yüzyılda Bratslav'lı Rabbi Nahman, Tanrı hakkında herhangi bir sorusu olmayan bir insanın Tanrı'ya inanmadığını bile söylemiştir.[14]

Çok somut bir anlamda, hikâye yazmak, hikâye toplamak, hikâyelerden müteşekkil kütüphaneler kurmak, göçebe bir dürtü olan meraka kök veren faaliyetlerdir: Daha önce belirtildiği gibi, "ne olup bittiği" bilgisinin peşindeki bir okurun merakı ve bir seyyahın merakı sıkı sıkı iç içe geçmiştir. Ulikses'in arayışı fiziksel olarak onu bir girdabın, gemisini üç kez çevirip denizi mürettebatın üstüne kapayan bir girdabın içine sürükler; Dante'ninkiyse onu şiirsel olarak insicamın son noktasına götürür.

---

14 Alıntılayan Jacob, "Questions" içinde, *The Jewish Religion*, s. 399.

Evrende dağınık olanın
onun derinliğindeki sevgiyle
bir araya geldiğini gördüm tek ciltte.[15]

Dante'nin vizyonu, muazzamlığına rağmen (ya da bu yüzden), onun o cildi anlaşılır kelimelere tercüme etmesine mani olur; kitabı görür ama okuyamaz. Kitapları toplayarak Dante'nin bu hareketini tekrar ederiz, fakat hiçbir insan tek başına evreni bütünüyle tercüme edemeyeceği için arayışımız niyetin sonuçtan daha önemli olduğu Ulikses'in arayışına benzer. Başarılarımızın her biri yeni şüphelere yol açar ve bizi yeni arayışlara kışkırtır, bizi sonsuza dek bir sorgulama ve canlılık haline mahkûm eder. İşte merakın özündeki paradoks budur.

Geç Dönem Rönesansı bu paradoksu "merak makineleri" denebilecek bir şeyde cisimlendirmiştir. Basılı metinler, çizelgeler, girift çizimler, hatta üç boyutlu inşaat setleri biçimini alan bu olağanüstü anımsatıcı ve öğretici araçlar, çağrışımlardan ve bilgi erişiminden oluşan bir mekanik düzeneği izleyerek, soran kişinin merakını ödüllendirmek üzere tasarlanmışlardı.

Şeylerin anlamının erişimimiz dahilinde olduğu yönündeki inancımızın cisimlenmiş halleri olan Rönesans makineleri, her türden usta işi biçime büründüler. Ya bizim bugünkü Excel çizelgelerimizin girift çeşitlemeleri gibi çok dallı aile ağaçları şeklinde tasarlanmışlardı ya da birbirlerinin içinde hareket etmek suretiyle kenarlarına yazılı mefhumlar arasında eşleşmeler kuran çarklar şeklinde inşa edilmişlerdi. Bazen mobilya olarak bile tasarlanmışlardı – 1588'de Agostino Ramelli tarafından okurun masasının yanında *Windows*'un üç boyutlusu gibi durmak üzere tasarlanan kitap tekerleği gibi.[16]

Bu makinelerin hepsi farklı şekillerde çalışır. Orazio Toscanella'nın *Armonia di tutti i principali retori*'sinde ("Tüm Önde Gelen Sözbilimcilerin Ahengi") anlatılan makine gibi labirentvari bir makine, herhangi bir önermeden çıkabilecek retorik argüman-

15 *Paradiso* [*Cennet*], XXXIII:85-87, "Nel suo profondo vidi che s'interna,/ legato con amore in un volume,/ ciò che per l'universo si squaderna."

16 Bkz. Agostino Ramelli, *Diverse et arrtificiose macchine*, (Paris, 1588). Tartışan Lina Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa* (Milano: Einaudi, 1995), s. 64.

larını yapılandırmaya katkıda bulunsun diye tasarlanmıştı.[17] Ancak işlem hiç de basit değildir. Baştaki fikir önce tek bir önermeye indirgenir, ardından da konu ve yükleme ayrılır. Sonra bunların her biri Toscanella'ın makinesinin dört tekerinin üzerine yazılmış olan kategorilerden birine yerleştirilebilir. İlk teker konulara ayrılmıştır, ikincisi yüklemlere, üçüncüsü bağlantılara, dördüncüsü de kim, neden ve ne gibi sorulara. Her bir tekerin her noktası yeni bir arayışın başlangıç yeri; düşünceleri, görüşleri, tefekkürleri, sorgulamaları ve aydınlanmaları birbirine bağlayan olağanüstü bir ağın başlangıcı olabilir (değilse de o hale gelebilir).

Bu makineler, benim gibi uzmanı olmayan birinin tam olarak tarif edemeyeceği kadar karmaşık; kurallarını daha iyi anlasam bile birini doğru dürüst kullanabileceğimden hiç mi hiç emin değilim. Ancak apaçık ortada olan şu ki, bu makineler merakın yöntemlerinin somut temsilleriydi ve –farz edelim– kullanıcılarının istenen sonuca ulaşmalarını sağladıklarında bile, sürekli yeni sorgulamalar için farklı yollar ortaya çıkarıyorlardı. Tarih öncesi dil insanlara işitsel sanrılar gibi görünüyorduysa, bu makineler de gönüllü sanrıları, gelecekte olacağı hayal edilen ya da geçmişten çağrılan şeyleri canlandırıyordu. Birer kullanma ve kataloglama kılavuzu olarak işlevlerinin ötesinde, bu makineler düşünmeye yardımcı olma vaadinde de bulunuyordu. Mucitlerinden biri olan Ludovico Castalvetro, sanatını "neden sorusunu sorma bilimi" olarak tanımlamıştı.[18]

Toscanella'nınki gibi makineler Dante'nin ve Ulikses'in arayışlarının maddi temsilleridir ve iki seyyah tarafından gidilen farklı yolları resmeder; onları kullanmayı öğrenmiş olanlara soru üstüne soru sormayı, bir düşünceden görünürde onunla bağlantısız bir düşünceye gitmeyi, bilinçli sorma ihtiyacına değil de merak dürtüsüne öncelik vermeyi mümkün kılarlar. Bizzat Dante, Araf Dağı kıyısında bu dürtüyü "gideceği yol aklından çıkmayan / yüreğiyle yürüyüp bedeniyle duran bir yolcu"nunkine benzetir.[19] Carlo Osso-

---

17 Orazio Toscanella, *Armonia di tutti i principali retori* (Venedik, 1569). Tartışan Lina Bolzoni, *La stanza della memoria*, s. 69-73.

18 "La scienza del perché," alıntılayan Bolzoni, *La stanza della memoria*, s. 48.

19 *Purgatorio* [*Araf*], II:11-12, "gente che pensa suo cammino / che va col core, e col corpo dimora." Kanto tam tersi bir dürtüye dair bir benzetmeyle biter: "come

la, aydınlatıcı *İlahi Komedya* okumasında, Ulikses'in *curiositas*'ının karşısına Dante'nin kendi eyleme geçme *necessitas*'ını koymuş olduğunu belirtir.[20] Ulikses'in merakı, Dante'ninkinin gölgesidir ve Ulikses'in trajik ölümüne yol açar; Dante'nin gerekli arayışı ise tüm komedilerin bittiği gibi biter, yani mutlu ve başarılı bir şekilde. Ancak bu, Dante'nin defalarca bize söylediği üzere, insan dilinde anlatılamayacak bir başarıdır.

Ötedünya yolculuğunun büyük kısmı, o dehşetlerin ve harikaların çoğu, hatta Dante'nin kendi tereddütlü girişimleri bile, olabilecek en berrak nazımla ifade edilir ama nihai vizyonun kendisi tarif edilemez bir nitelikte, insan sanatının eriminin ötesindedir. Bunun sebebi de kısmen, Dante'nin Aristotelesçi ilksel iyiye doğru kendi hareketini tarif ediyor olmasıdır ve şairin mektuplarından birinde belirttiği gibi "hareket eden her şey bir bakıma noksandır ve herhangi bir anda tüm varlığını haiz değildir." Bu, yolu karanlık ormanın eşiğinde üç yabani hayvan tarafından kesilmiş olan Dante ile ilk konuştuğunda Vergilius'un bahsettiği "başka yol"dur; iki yolcu Cehennem'in ikinci dairesinin eşiğine vardığında Vergilius'un Minos'a engellememesini emrettiği, "alnına yazılı yolculuk." Matta 2:12'de üç Müneccime ilan edilen ve onları Hirodes'ten uzağa, Kurtarıcı'larının doğumuna doğru götüren rüyadaki "başka yol"dur da bu aynı zamanda.[21]

Stoacılar, Ulikses'in merakını örnek alınacak bir merak olarak gördüler. Birinci yüzyılın ilk yıllarında Seneca ise, Ulikses'i "anayurdu, karımızı, babamızı nasıl seveceğimizi, fırtınaların ortasında bile bu yüce şeylere doğru nasıl yol alacağımızı" öğrettiği için övmüş, ama karakterin gezinmelerinin ayrıntılarıyla, "Ulikses'in İtalya'yla Sicilya arasında mı, yoksa bilinen dünyanın ötesinde mi oradan oraya sürüklendiğiyle" hiç ilgilenmediğini belirtmişti. Ondan önce Heraklitos, ki Ulikses'in uzun yolculuğu kendisi için "muazzam bir alegori"den öte bir şey değildi, Ulikses'in Hades'e

uom che va, nè sa dove riesca" (132), "giden ama nereye varacağını bilmeyen biri gibi."

20 Carlo Ossola, *Introduzione alla Divina Commedia* (Venedik: Marsilio, 2012) s. 40.

21 Dante Alighieri, *Epistola* XIII:72, *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana* içinde, haz. M. Barbi vd. (Floransa: Bemporad, 1921), p. 440; *Inferno* [*Cehennem*], I:91, "A te convien tenere altro viaggio"; V:22, "Non impedir lo suo fatale andare."

inme yönündeki "bilgece kararının", merakın "keşfedilmemiş yer bırakmayacağını, söz konusu Cehennem'in dibi bile olsa mutlaka keşfe çıkacağını" ispatladığını ileri sürmüştü. Onlarca yıl sonra Dio Khrysostomos, Ulikses'i bir felsefeci nasıl olması gerekirse tam da öyle, "her türlü şartta her konuda müstesna" olduğu için övmüş ve onu sofist Hippias ile eşleştirmişti. Dio'nun çağdaşı olan Epiktetos ise Ulikses'i yolda gördüğü cazip uğraklarla dikkatinin dağılmasına müsaade etmeyen bir yolcuya benzetmiş ve onun Sirenlerin şarkısıyla karşılaştığında onları duymak için kulaklarını tıkamaktan kaçınmasına rağmen arayışına devam edip nihayetinde başarıya ulaştığının altını çizmişti. Epiktetos'un tüm meraklı yolculara tavsiyesi, aynısını yapmalarıydı.[22]

Dante içinse Ulikses'in girişimi başarıyla değil, felaketle sonuçlanır. Ulikses'in yolculuğu bir trajedidir. Eğer başarıyla gayretlerimizin tamamını sonuca ulaştırmayı kastediyorsak, o zaman başarısızlık Ulikses'in çabasının ayrılmaz bir parçasıdır; tıpkı nihai vizyonunun kelimelere dökülememesi sebebiyle Dante'nin her şeyi kavramaya yönelik şiirsel projesinin de ayrılmaz bir parçası olduğu gibi. Hatta böylesi başarısızlıklar her sanatsal ve bilimsel girişimin ayrılmaz parçasıdırlar. Sanat mağlubiyetle ilerler, bilimse en çok hatalardan öğrenir. Elde edemediklerimiz, emellerimizin haritasını belirlemede elde ettiklerimiz kadar etkindir ve Babil Kulesi, kusurlarımıza dikilmiş bir anıttan ziyade, coşkun cüretimize dikilmiş bir abide olarak, hep bitmemiş halde durur.

Dante'nin muhakkak bildiği gibi, insanın hiçbir arayışı ya tamamen biri ya da tamamen öbürü değildir. Çabalarımızın hiçbiri tamamen Ulikses'in ya da tamamen Dante'nin maceralarının izinde gitmez. Her bir soruşturmanın, her bir sorgulamanın, her bir araştırmanın altı, kökleri çalı gibi sarmış sorularla doludur. Kimi zaman ahlaki, kimi zaman etik, kimi zaman pratik, kimi zamansa havai olan bu sorular arasından ilerler, kendimizi bu

---

22 Seneca, *Epistulae morales*, haz. ve çev. R. M. Gummere, cilt I, *Ep*. 88 (Cambridge: Harvard University, 1985); Heraklitos, *Allégories d'Homère*, 70:8, Yunancadan çev. Félix Buffière (Paris: Les Belles Lettres, 1962) s. 75; Dio Chrysostom, "Discourse 71," *Discourses* 61-80, çev. H. Lamar Crosby (Cambridge: Harvard University Press, 1951), s. 165; Epiktetos için bkz. Silvia Montiglio, *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011) s. 87-94.

sorulardan kurtaramayız. Elbette ki biraz yol alınır ama bu ilerlemeye daima yığınla kuşku eşlik eder. Bazen de bir suçluluk ve ihlal hissi ortaya çıkar ki, bu, bir günah keçisi belirlemeyle sonuçlanır: Havva ve Pandora, köy cadısı ve sapkın düşünceli kişi, mütecessis Yahudi ve düzene uymayan eşcinsel, yabancılaştıran aykırı kişi ve sıradışı kâşif. Biyoloji ve kimya alanlarındaki yaratıcı araştırmacılar, gayriresmi tarihin cesur uzmanları, sanat ve edebiyatta aydınlatıcı eleştirmenler, devrimci yazarlar, besteciler ve görsel sanatçılar, her alandan berrak düşünen bilim insanları, Dante'nin aradığıyla mukayese edilebilir bir hakikatin peşindelerken, son yolculuğunda Ulikses'i bekleyen tehlikelerle tekrar tekrar karşılaşırlar. Düşünüşümüz böyle evrimleşir: Her dönemeçte sadece sorularımızın olası cevaplarını –diğer bir deyişle, arayışımızda ortaya çıkacak bir dahaki soruları– değil, keşfedilmemiş coğrafyaları adımlamanın şansa bağlı, bazen de trajik sonuçlarını görmeye çalışarak.

Ölümcül hastalıkların tedavilerini nasıl bulacağımız sorusu, giderek artan ve yaşlanan bir nüfusu nasıl besleyeceğimiz sorusunu getirir; eşitlikçi bir toplumu nasıl geliştirip koruyacağımız sorusu, demagojiyi ve faşizmin baştan çıkarıcılığını nasıl önleyeceğimiz sorusunu getirir; ekonomiyi geliştirmek için nasıl yeni işler yaratacağız sorusu, bu işlerin yaratılmasının bizi insan haklarını görmezden gelmeye nasıl teşvik edebileceği ve etrafımızdaki doğal dünyayı nasıl etkileyebileceği sorusunu getirir; gittikçe daha çok bilgiyi biriktirecek teknolojileri nasıl geliştireceğimiz sorusu, bu bilgilere nasıl erişeceğimiz, onları nasıl iyileştireceğimiz ve nasıl istismar etmeyeceğimiz sorusunu getirir; bilinmeyen evreni nasıl araştıracağız sorusu, insan duyularımızın Dünya'da ya da dış uzayda keşfedebileceğimiz bir şeyi anlamaya kabil olup olmadığı şeklindeki rahatsız edici soruyu getirir.

Dante'nin Ulikses'le karşılaşmasından altı asır sonra, 26 Kasım 2011'de, sabah saat 10:02'de Cape Canaveral'dan küçük bir araba büyüklüğünde bir keşif aygıtı gönderildi. 560 milyon kilometreden fazla yol katettikten sonra bu aygıt 6 Ağustos 2012'de Mars gezegenine vardı ve ıssız Aeolis Palus düzlüğüne indi. Keşif aracının adı *Curiosity*, yani *Merak* idi. Dante'nin *ardore* dediği ve Ulikses'i o son, ölümcül yolculuğuna çıkmaya teşvik eden şey.

Curiosity'nin inmesi için seçilen Mars düzlüğü, Rüzgârlar Kralı Aiolos'un adını taşıyordu ki, Ulikses seyahati sırasında bu kralın diyarında konaklamıştı. Homeros'un *Odysseia*'sının onuncu kitabında, kendine Hiçkimse adını veren (ki bu aynı zamanda Herkes anlamına gelir) Ulikses, Kiklop'un açlığından kaçıp kurtulduktan sonra Aiolos'un adasına varır. Burada tam bir ay boyunca kral ona ziyafet üstüne ziyafet sunar. Bir ayın sonunda ayrılırken ise öküz derisinden yapılmış bir çuval verir: Aiolos bu çuvalın içine rüzgârları koyup ağzını gümüş bir sicimle sıkı sıkı bağlamış, sadece Batı Rüzgârı Zephyros'un Ulikses'e yolculuğunda yardımcı olmasına izin vermiştir. Geç Ortaçağ ikonografisinde Zephyros umutlu kişiyi temsil eder: Yani iyimseri, sürekli arayanı, Ulikses'in kendisi gibi birini.[23]

Dokuz günlük yolculuğun ardından gemi tayfası Aiolos'un çuvalının içinde Ulikses'in kendine sakladığı bir hazine olduğunu düşünmeye başlar. Sicimi çözerler ve bunun sonucunda tüm tutsak rüzgârlar dehşetengiz bir bora halinde kaçar. Çıkardıkları korkunç fırtına gemiyi tekrar Aiolos'un adasına sürükler. Onların ihtiyatsızlığına sinirlenen Rüzgârlar Kralı, Ulikses ve tayfasını diyarından sürer ve onları en ufak bir esinti olmaksızın denize yollar. Ulikses'in yolculuğunda yeni bir bölümün başlamasının hikâyesinde felaketin sorumlusu bir kadın değil, bir avuç meraklı adamdır.

İnsan Ulikses'in yoldaşlarının merakıyla Mars'a inen *Curiosity* arasında bir tipoloji inşa edecek olsa, keşfin tehlikelerine dair küçük bir eğitici hikâye ortaya çıkarabilir. Fakat daha ilginç, daha öğretici ve belki daha ödüllendirici olan, bu bölümü Homeros'un şiirinin tamamı ve Dante'nin ona getirdiği aydınlatıcı devam bağlamında okumak. O zaman rüzgârların salıverilmesi maceranın ortasında meydana gelen tesadüfi bir felaket, arayışlarımızın sonucunun sadece kendi eylemlerimize bağlı olmadığını söyleme anlamında bir uyarı haline geliyor. Olay da Ulikses'in performansını alçaltacağına, onun kararlılığını, daha fazlasını bilme iştahını, "*ardore*"sini güçlendiriyor. Ve ister sonunda (Homeros'taki gibi) Ulikses İthaka'ya varıp da karısına talip olanları yenerek Penelope'ye

---

23 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky ve Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, (Londra: Nelson 1964), s. 77.

hikâyeyi kendi ağzından anlatsın, ister (Dante'nin hayal ettiği gibi) hikâyeyi sonlandırmayı reddedip artık arayamayacak hale gelene dek arayışına devam etsin, önemli olan Ulikses'in sorgulamaktan hiç vazgeçmemesidir. Sonunda anlaşılamayacak kadar muazzam, ancak akılda cılızlaşmış bir anı olarak kalabilecek bir cevap alan Dante'nin, Ulikses'in kaderine imrendiğini sezeriz. Her ne kadar şiirin mantığını gözeterek Dante onu mahkûm etmek zorunda olsa da, Ulikses'e verdiği kelimeler, yükselen alevlerin içinden dile getirildiğinde, Ulikses'in alınyazısının ötesine geçip onun mahkûmiyetinden sonra da ayakta kalır gibidirler.



Vergilius Dante'yi, iyi paganların mahkûm edildiği Soylu Şato'ya götürüyor. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in IV. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

3
Nasıl Akıl Yürütürüz?

Gittiğim lisenin adı Colegio Nacional de Buenos Aires'ti. Orada birkaç İspanyol edebiyatı öğretmenim oldu ve ne şanslıyım ki altı okul senesinin ikisi boyunca, İspanyol Altın Çağı üzerine müthiş bir uzman olan Isaias Lerner'den ders aldım. Onunla büyük klasiklerden bazılarını son derece ayrıntılı bir şekilde inceledik: *Lazarillo*, Garcilaso'nun şiirleri, *Don Quijote*, *La Celestina*. Lerner bu metinleri çok seviyor, onları okumaktan keyif alıyordu ve sevgisi de keyfi de bulaşıcıydı. Birçoğumuz genç Lazarillo'nun maceralarını normalde sadece "arkası yarın"larda hissettiğimiz bir hevesle, Garcilaso'nun aşk şiirlerini kendi ağdalı gündüz düşlerimizle, Don Quijote'nin cesur çabalarını adaletin anlamına dair yeni tomurcuklanan bir hisle ve *La Celestina*'nın karanlık, erotik dünyasını ise yaşlı genelev patroniçesinin şeytana lanet ederken söylediği "hazin karanlık zindanların bir ışık seline maruz kalsın" tasvirindekine benzer bir fiziksel heyecanla takip ediyorduk. Lerner bize edebiyatta kendi kimliğimizin ipuçlarını bulmayı öğretti.

Yeniyetmeyken biriciğizdir; yaşlandıkça, gururla birinci tekil şahısla bahsettiğimiz tekil varlığın aslında bizi az çok tanımlayan başka varlıklardan müteşekkil karışık bir desen olduğunu fark ederiz. Bu aynadan yansımış ya da öğrenilmiş kimlikleri tanımak, ileri yaşın tesellilerinden biri: Böylece çoktan toprak olmuş bazı kişilerin hâlâ bizde yaşamaya devam ettiğini biliyoruz, tıpkı bizim de belki varlığından haberdar dahi olmadığımız birinde yaşayacağımızı bildiğimiz gibi. Şimdi, altmış altıncı yaşımda farkına varıyorum ki, Lerner de bu ölümsüzlerden biri.

Ben lise son sınıftayken, yani 1966'da, askeri yetkililer üniversitenin idaresini ele geçirdiğinde Lerner ve başka on beş öğretmen bu keyfi önlemi protesto etti ve anında kovuldu.* Lerner'in yerine gelen

* Arjantin'in en prestijli lisesi olan Colegio Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires Üniversitesi tarafından yönetilmektedir. (ed. n.)

pek az okumuş yazmış, değersiz kişi, onu bize "Marksist teori" öğretmiş olmakla suçladı. Lerner mesleki hayatını sürdürebilmek için Amerika Birleşik Devletleri'ne sürgüne gitti.

Lerner öğretme sanatı için hayati olan bir şeyi iyi anlamıştı. Bir öğretmen öğrencilerine bilinmeyen sahaları keşfetmede yardımcı olabilir, onlara uzmanlık bilgisi sağlayabilir, onların kendilerine bir entelektüel disiplin yaratmalarına katkıda bulunabilir, ancak hepsinden öte, onlara muhayyilelerini ve meraklarını işe koşabilecekleri bir zihinsel özgürlük alanı, düşünmeyi öğrenebilecekleri bir yer kurmalıdır. Simone Weil kültürün "özenin teşekkülü" olduğunu söyler. Lerner bize gereken bu özenli eğitimi almamıza yardım etti.

Lerner'in yöntemi bize bütün kitabı satır satır sesli okutmak ve lüzum gördüğü yerde yorumda bulunmak şeklindeydi. Çok bilgili yorumlardı bunlar, çünkü Lerner bizim yeniyetme zekâmıza ve ısrarcı merakımıza inanırdı; aynı zamanda da komik veya son derece trajik yorumlardı, çünkü ona göre okumak her şeyden önce duygusal bir deneyimdi; çok eskide kalmış şeylere yönelik sorgulamalardı bu yorumlar, çünkü Lerner bir zamanlar hayal edilmiş olanın bugün ne hayal ediyorsak onun içine sızdığını biliyordu; dünyamızla alakalı yorumlardı, çünkü Lerner edebiyatın her zaman şimdiki okurlarına seslendiğini bilirdi.

Fakat bizim yerimize düşünmezdi. Celestina'nın tek bir yalan dahi söylemeden hikâyeyi eğip büktüğü, böylece de onun görünüşte kusursuz mantığına kanan kişiyi söylediklerini doğru sanma tuzağına düşürdüğü yeni bir konuşmasıyla karşılaştığımızda, Lerner durup gülümserdi. "Beyler," diye soruya başlardı, "söylediği şeye inanıyor musunuz?" Kitabı ve kitapla ilgili birkaç eleştiriyi daha önce evde okumuş olmamız gerekiyordu. Genellikle bu konuda titiz davranır, sözünü dinlememeye cesaret edemezdik. Onun için de yeniyetmelerin o malum hava atma hevesiyle, içimizden biri cevap verirdi: "Efendim, Malkiel diyor ki..." ve *La Celestina* üzerine yazmış en prestijli eleştirmenlerden birinden alıntıya başlardı. "Hayır, Beyefendi," diye sözünü keserdi Lerner. "Dr. Malkiel'e fikrini sormadım, o kısmını takdire şayan kitabında okudum zaten – ki eminim iyi ve sadık bir öğrenci olarak siz de okudunuz. Ben size soruyorum, Beyefendi." Bu şekilde bizi adım adım Celestina'nın akıl yürütme biçimini açıklığa kavuşturmaya, onun ayaktakımı

hikmeti, kadim deyişler, klasiklerden beylik alıntılar ve başka envai çeşit halk irfanından mürekkep, içinden kendini kurtarması çok güç bir ağ şeklinde örülmüş argümanlar labirentini takip etmeye zorlardı. Bedbaht âşıklar Calisto ve Melibea bu tuzağa düşmüştü. Blöf ve yalan konusunda kendimizi ne kadar uyanık görsek de, biz de düştük. "Doğruyu kullanarak yalan söyleme"yi işte böyle öğrendik. Sonraları, bir on altıncı yüzyıl genelev patroniçesinin hileleri vasıtasıyla keşfetmiş olduğumuz bu mefhum, bir üniformalı yetkililer silsilesinin başkanlık sarayı balkonundan bol bol el sallayarak yapacağı siyasi konuşmaları anlamamıza katkıda bulunacaktı. Lerner, "neden", "kim" ve "ne zaman"dan oluşan ortak stoğumuza ek olarak "nasıl" diye sormamızı da sağlayacaktı.

Referanslar: Fernando de Rojas y "Antiguo Autor," *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 3.3, haz. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzaluz, Francisco Rico (Madrid: Real Academia Española, 2011), s. 110; Simone Weil, alıntılayan Roberto Calasso, *I quarantanove gradini* (Milano: Adelphi, 1991), s. 121.

Bir soruyu formüle etmek, onu çözmektir.

Karl Marx, *Zur Judenfrage*

Dante, karanlık ormandan Öteki Dünya'nın haritası boyunca Arşıâlâ'ya yaptığı yolculuğu (ileride, 9. ve 14. bölümlerde özetlenmiştir) kelimeler aracılığıyla gerçekleştirir. Kendi meraklılığı vasıtasıyla Vergilius'un belirlediği yolda ilerler, başkalarının meraklılığı vasıtasıyla ise nihai, kurtarıcı vizyonu görmesine müsaade edilir. Onun gezgin sorgulamalarının peşinden giderek biz okurları da doğru soruları nasıl soracağımızı öğrenebiliriz.

Dante ilk yedi göğü geçtikten sonra, Beatrice'nin rehberliğinde Sabit Yıldızlar'ın mekânına girer. Burada Beatrice, Dante'nin masalarından içmesine izin vermeleri için azizlere ricada bulunur, çünkü ne de olsa ilahi inayet ona kutsanmış bir ruhu neyin beklediğini önceden tatma şansı vermiştir zaten. Azizler Beatrice'nin ricasına neşeyle cevap verirler ve en parlak yıldızlar topluluğunun içinden Aziz Petrus belirip öyle harika bir şarkı söyler ki, Dante o şarkıyı ne hatırlayabilir ne de yazıyla kayda geçirebilir.

> Kalemim atlıyor, yazmıyorum bu bölümü:
> çünkü ne düşgücü, ne de söz yeterli
> bu incelikleri belirtmeye.[1]

Sonra Beatrice, Petrus'a hitap eder ve Dante'nin sevdiğini, umduğunu ve inandığını hakikaten bilmesine rağmen (çünkü Petrus'tan hiçbir şey gizlenemez) Dante'nin kendisinin konuşmasının daha iyi olacağını, çünkü Cennet âleminin tüm yurttaşlarının gerçek inanca sahip olduklarını kanıtlamaları gerektiğini söyler. Ve Beatrice'nin ısrarı sonucunda Dante, temelde okul sınavı denebilecek bir şeye girmeyi kabul etmek zorunda kalır.

> Öğretmen soru sormadan önce,
> öğrenci nasıl susar da tetikte beklerse,
> soruyu tamamlamak değil, kanıtlamak isterse,

---

1 *Paradiso* [*Cennet*], XXIV: 25-27, "Però salta la penna e non lo scrivo:/ ché l'imagine nostra a cotai pieghe,/ non che 'l parlare, è troppo color vivo."

o [Beatrice] konuşurken, böyle bir ustanın
böyle bir konuda yapacağı sınavın
başarısı için yanıtlar hazırlıyordum ben de.[2]

Sonra Petrus, Dante'ye sorular sormaya başlar. "Nedir inanç?"la başlayan bu sorgulama, Dante'nin cevaplarından hoşnut bir övgüyle noktalanır. Hatta Petrus, Dante'nin söylediklerinden o kadar memnun kalır ki şöyle haykırır:

Yeryüzünde öğrenilen
her şey eğer böyle kavransaydı,
gereksiz olurdu söz oyunları.*[3]

Aziz Petrus'un Dante'ye yaptığı sınav, entelektüel merakı birkaç asır boyunca açıkça belirlenmiş izleklerden ilerleten o kabul görmüş Ortaçağ skolastik yöntemini sıkı sıkıya takip ediyor. On ikinci asırdan hümanizmin Avrupa'daki geleneksel öğretim yöntemlerini değiştirdiği Rönesans'a kadar, Hıristiyan üniversitelerinde eğitim büyük ölçüde skolastikti. Skolastisizm (Latince *schola*'dan gelir, ki bu kelimenin baştaki anlamı bilgili bir sohbet ya da tartışmaydı, ancak sonraları okul ya da öğrenim yeri anlamına gelmeye başladı) hem seküler akılla hem de Hıristiyan inancıyla uyumlu bir bilgi edinme çabasının ürünüydü. Aziz Bonaventura gibi skolastikler kendilerini yenilikçiler ya da özgün düşünürler olarak değil, "onaylanmış fikirlerin derleyicileri ya da dokuyucuları" olarak görüyorlardı.[4]

Skolastik öğretim yöntemi birkaç adımdan oluşuyordu: *Lectio* ya da sınıfta güvenilir bir metnin okunması; *meditatio* ya da izah ve yorum; ve *disputationes* ya da metinlerin kendilerinin eleştirel bir

---

2 *Age*, 40, "ama bene e bene spera e crede"; 46-51, "Sí come il baccialier s'arma e non parla/ fin che l'maestro la question propone,/ per approvarla, non per terminarla,// cosí m'armava io d'ogne ragione/ mentre ch'ella dicea, per esser presto/ a tal querente e a tal professione."

3 *Age*, 79-81, "Sé quantunque s'acquista/ giù per dottrina, fosse cosí 'nteso,/ non lí avria loco ingegno di sofista."

4 Bonaventura, *Les Sentences* 2, *Les Sentences; Questions sur Dieu: Commentaire du premier livre de sentences de Pierre Lombard*, Latinceden çev. Marc Ozilou (Paris: PUF, 2002), s. 1.

* Manguel'in yorumunu dayandırdığı Ingilizce çeviride "söz oyunları" yerine "Sofist aklı" ("Sophist's wit") ifadesi geçmektedir. (ç. n.)

incelemesi değil de konular üzerine bir tartışma. Öğrencilerin klasik kaynakları ve onaylanmış yorumları bilmeleri beklenirdi; sonra da onlara belli konularda sorular sorulurdu. "Sofist aklı"nın ise tüm bu süreçlerden kesinlikle hariç tutulması gerekiyordu.[5] "Sofist aklı" yanlış bir akıl yürütmeyi doğru görünmesini sağlayacak şekilde ileri sürebilme kabiliyetiydi (yani Celestina'nın benimsediği yöntem). Ya mantık kaidelerini bükerek doğruluğun ancak görüntüsüne sahip olurdu bu akıl yürütme, ya da kabul edilemez bir sonuca varırdı. Bu terim ve aşağılayıcı anlamı, sofistlerle iftiracılar ve hırsızlar arasında ilişki kuran Aristoteles'ten türemişti. Aristoteles'in öğrettiğine göre sofist, mantıki görünen savlarla uğraştığı, zor saptanacak yalanlar kullandığı ve yanıltıcı sonuçlara vardığı, o yüzden de başkalarını hataya götürdüğü için zehirliydi. Mesela bir sofist bir önermeyi nasıl çürüteceğini kendisi önceden bile bile onu (tezle tamamen alakasız olsa dahi) bir dinleyiciye kabul ettirmeye çalışabilirdi.[6] Büyük ölçüde Aristoteles, Platon ve Sokrates sayesinde, sofistler felsefe tarihinde nadiren mutlu bir konuma sahip olmuştur. Metafiziğe dair Platoncu kısıtlamaları ve ampiriğe dair Aristotelesçi kısıtlamaları görmezden gelen sofistler metafizik meselelere ampirik sorgulama getirerek her ikisine de kucak açmıştır. Tarihçi G. B. Kerford'a göre de bu onları "bir yanda Presoktarikler, öbür yanda ise Platon ve Aristoteles arasında, sonsuza dek kayıp ruhlar gibi gezinecekleri bir tür yarı-yaşama" mahkûm etmiştir.[7]

Platon'dan önce Yunanca *sophistes* terimi olumlu bir adlandırmaydı. "Bilge" ve "bilgelik" anlamına gelen *sophos* ve *sophia* kelimeleriyle bağlantılıydı ve kâhin, şair ya da müzisyen gibi yetenekli bir zanaatkâr ya da sanatkârı belirtiyordu. Yunanistan'ın efsanevi Yedi Bilge Adam'ına *sophistai* deniyordu (Homeros'un

---

5 Etienne Gilson, *History of Christian Philosophy in the Middle Ages* (New York: Random House, 1955), s. 246-250.

6 Aristoteles, *Topics, Books I and VIII with excerpts from related texts*, çev. Robin Smith (Oxford: Clarendon Press, 1997) s. 101 (iftiracılar ve hırsızlar); Aristoteles, *On Sophistical Refutations; On Coming-to-be and Passing Away; On the Cosmos*, çev. E. S. Forster ve D. J. Furley (Cambridge: Harvard University Press, 2001) özellikle s. 13-15 (başkalarını hataya sevk etmek); Aristoteles, *Topics*, s. 127 (tezle alakasız önerme).

7 G. B. Kerferd, *The Sophistic Movement* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), s. 1.

zamanında bir *sophie*, herhangi türden bir beceriydi), aynı şekilde Sokrates öncesi filozoflara da. Platon'dan sonra "sofistlik" terimi "akla yakın, yanıltıcı ve dürüstlükten uzak bir akıl yürütme", sofist bir söylev ise yanlış savlar, yanıltıcı karşılaştırmalar, çarpıtılmış alıntılar ve saçmasapan şekilde karıştırılmış metaforlardan oluşan bir potpuri anlamına gelmeye başladı. Çelişkili bir biçimde, sofist yöntemin tanımı çok daha büyük bir sorunun anlaşılmış olduğunu farz ediyordu. "Platon, sofisti filozofun antipodu olarak yorumlayabileceğini biliyordu," diye yazmıştı Heidegger, "ama bunun için mutlaka filozofla tanışık olması ve onun belli meseleler konusunda ne düşündüğünü bilmesi gerekiyordu." Platon ve takipçileri için, rakipleri olarak algıladıkları kişilerin hatalı sistemini tespit etmek, kendi girişimlerinin özelliklerini tanımlamaktan daha kolaydı. M. Ö. ikinci yüzyılda, Samsatlı Lukianos, Hıristiyanları "çarmıha gerilmiş sofiste tapan ve onun kanunları altında yaşayan" kişiler olarak tanımlamıştı.[8]

Ortaçağ ve Rönesans Avrupası bu tahkiri ve altında yatan soruları devraldı. On beşinci ve on altıncı yüzyıllarda üniversitelerde ve manastırlarda kıyasi akıl yürütme, ukala belagat ve boş bilginlik yapanları yaftalamak gerekli hale gelince, Erasmus ve takipçileri onlarla alay etmek için "sofistler" terimini kullandılar. Erasmus'un Kitab-ı Mukaddes okumasını önce savunup sonra eleştiren en önde gelen İspanyol âlimi Fray Luis de Carvajal, birçok skolastiğin sofistliği dediği şeye hararetle karşı durdu. "Kendi adıma, kavgacı, sofist ve kirli değil, her tür kirlenmeden uzak bir teoloji öğretmeyi isterim."[9]

Eski sofistlerin metinleri çoktan kaybolmuş, sadece karikatürleri kalmış olsa da birçok hümanist âlim Avrupa üniversitelerini Platon ve Aristoteles'in şiddetle eleştirdiği sofist günahların aynılarından suçlu olan kifayetsiz öğretmenleri ve vasat âlimleri barındırmakla itham ettiler. On altıncı yüzyıla gelindiğinde François

---

8 Thomas Mautner, *The Penguin Dictionary of Philosophy*, ikinci basım (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 2005), s. 583; Martin Heidegger, *Plato's Sophist*, çev. Richard Rojcewicz ve André Schuwer (Bloomington: Indiana University Press, 2003), s. 169; Lukianos, "The Passing of Peregrinus," *Lucian* içinde, haz. ve çev. A. M. Harmon (Cambridge: Harvard University Press, 1936), cilt 5, bölüm 13.

9 Alıntılayan Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, Fransızcadan çev. Antonio Alatorre (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2007), s. 506.

Rabelais, sofistin bir ahmak olduğu şeklindeki artık yerleşikleşmiş fikre riayet ederek Sorbonne'un skolastik teologlarını "sofist filozoflar" diye tarif etti: Sarhoş, pis ve paragöz. Onun çok komik icadı Üstat Janotus de Bragomardo, karmakarışık bir Fransızcayla, bol bol Latince tahrif ve yanlış alıntılamayla, dev Gargantua'nın kısrağına asmak üzere çaldığı Notre Dame çanlarının geri alınması için skolastik bir nutuk çeker. Üstat Janotus sofistçe bir şevkle haykırır: "Çanları olmayan bir kent, değneği olmayan bir kör, sağrısı olmayan bir eşek, zilleri olmayan bir inek gibidir; o yüzden de sizi temin ederim, onları geri getirmediğiniz müddetçe arkanızdan değneğini kaybetmiş bir kör gibi ağlamayı, sağrısız bir eşek gibi anırmayı ve zilleri olmayan bir inek gibi gürültü etmeyi hiç bırakmayacağız."[10]

Rabelais'nin geleneksel edebi biçimlere uymaya yanaşmamasının (*Gargantua*'sı sözde vakayinamelerden, pastişlerden, fantastik kataloglardan ve muzır parodilerden oluşan bozguncu bir cümbüştür) hem halk bilgisi ve inancına –ya da ruhani bir kriz döneminde giderek yükselen inançsızlığa– karşı derin bir sempatiden, hem de üniversitelerle manastırların teşkil ettiği resmi Hıristiyan kültürünün üzerinde yükseldiği köklere dair bilgiden kaynaklandığına dikkat çekilmiştir.[11] Dante'nin zamanında çürüyüp dağılmakta olan toplumsal düzen, asıl imgesini, on altıncı yüzyılda her şeyin yerinin antipodlarında olduğu baş aşağı bir dünyada bulmuştu: Eşek öğretmendi, köpekse efendi.[12] Beşinci Kitap'ın son bölümünde Gargantua'nın oğlu Pantagruel ve arkadaşlarının danıştığı Şişenin Kâhini şöyle der: "Dünyana geldiğin zaman, en büyük hazinelerin ve en takdire şayan şeylerin yerin altında olduğunu ve bunun geçerli sebepleri bulunduğunu tasdik etmekten, buna tanık olmaktan geri durma." "Her Şey Kendi Sonuna Meyillidir" diye yazar Kâhin'in tapınağında duvarda: Sanki Rabelais, hem ilahi hem de insani merakın en uzak erimine kadar peşinden gidilmesi gerekir diyor gibidir. Merakımız yukarı, göklere değil de aşağı, yere

10 François Rabelais, *Gargantua and Pantagruel*, 1. kitap, 19. bölüm, çev. Sir Thomas Urquhart ve Pierre Le Motteux (New York: Knopf, 1994), s. 66.

11 Bkz. Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle: La religion de Rabelais* (Paris: Albin Michel, 1942).

12 Bkz. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, çev. Helene Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), s. 362-363.

baktığımızda ödüllendirilecektir. "Çünkü tüm kadim filozoflar ve bilgeler, Tanrı bilgisine ve gerçek hikmete varmak için iki şeye ihtiyaç olduğunu söylemiştir: Önce Tanrı'nın inayetli rehberliği, sonra da insanın yardımı."[13] Kendinden önceki Dante gibi Rabelais de bahtsız sofistleri o dürüst arayışçılara dahil etmez.

Daha sonraki asırlarda, sofistlerin küçümsenmesine yönelik bu uzlaşmanın istisnaları oldu, hem de bunların hepsi öyle küçük istisnalar değildi. Hegel ilk dönem sofistleri "Yunanistan'ın efendileri" olarak niteledi ve onların Elea okulunun filozoflarının aksine varolma mefhumu üzerine düşünmekle ya da İyonya okulunun *phisiologoi*'sinin aksine tabiatın gerçekleri üzerine konuşmakla kalmak yerine, profesyonel eğitimciler olmayı seçtiğini söyledi. Nietzsche onları iyi ile kötünün arasındaki sınırları silen insanlar olarak tanımladı. Gilles Deleuze onların fikirlerini, içimizde uyandırdıkları ilgi sebebiyle övdü. "Anlamın tek tanımı," diye yazıyordu, "bir önermenin yeniliğiyle özdeş olan tanımıdır."[14] Ne var ki sofistler yeniliğin peşinde değildi, bir çeşit tesirliliğin peşindeydi.

MÖ beşinci yüzyılın nispeten başlarında, belki 421'den sonra Sparta ile sürdürülen kırılgan barış sırasında, Atina'ya önemli bir filozof geldi. Bu filozof Pesoponnese'nin, harika atlarıyla ve üç asır önce ilk Olimpiyat oyunlarını düzenlemiş olmasıyla bilinen Elis adlı bir şehir devletindendi. Adı Hippias olan filozof, gerek müthiş hafızasıyla (sadece bir sefer işiterek elli ismi hafızasında tutabiliyordu), gerekse talep üzerine ve hatırı sayılır bir ücret karşılığında astronomi, geometri, aritmetik, gramer, müzik, ölçübilim, soybilim, mitoloji, tarih ve elbette felsefe öğretebilmesiyle nam salmıştı.[15] Ayrıca daireyi kareye çevirme girişimlerinde ve bir açının üçe bölünmesinde kullanılan *quadratix* adlı bir eğrinin keşfi de onun hanesine yazılmıştır.[16] Doymak bilmez, meraklı bir okur olan Hippias, en sevdiği pasajlarından oluşan bir antolojiyi *Synagoge* ya da "Derleme" başlığı altında topladı. Ayrıca klasik şairler

---

13 Rabelais, *Gargantua and Pantagruel*, 5. kitap, 48. bölüm, s. 806; 37. bölüm, s. 784; 48. bölüm, s. 807.

14 Deleuze, alıntılayan Barbara Cassin, *L'Effet sophistique* (Gallimard: Paris, 1995), s. 20

15 W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, cilt III (Cambridge: Cambridge University Press, 1969) s. 282.

16 Bkz. Kerferd, *The Sophistic Movement* s. 38.

üzerine nutuklar, muhtemelen yüce ahlaki meselelerle ilgilenen şiirsel eserler yazıp ne zaman gerekli olursa bunları okumayı teklif etti. Muhtemelen demeye mecburuz, çünkü Hippias'ın son derece geniş külliyatından bize onu eleştirenlerin –Plutarkhos, Ksenofon, Philostratus ve hepsinden öte Platon'un– eserlerindeki birkaç alıntı dışında hiçbir şey kalmamış durumda.[17]

Platon erken dönem diyaloglarından ikisinde Hippias'ı Sokrates'in baş muhatabı yaptı. Bu diyaloglar uzunluklarına göre isimlendirilmiştir: *Küçük Hippias* ve *Büyük Hippias*. İkisinde de çizilen Hippias portresi pek iltifatkâr değildir. Karaktere pek de sıcak bakmayan Platon, Sokrates'in biraz alay edercesine adalet ve hakikate dair temel sorularına Hippias'tan bir cevap aldırmaya çalışır, Hippias'ın bu cevabı veremeyeceğini bile bile. Hippias ihtiyatlı yanıtlarında ukala biri olarak gösterilir; "Herhangi bir şeyde benden üstün hiç kimseye rastlamadım şimdiye kadar" diye böbürlenen, önüne konan her bilmeceyi cevaplamayı teklif eden (panhelenik festivalde yaptığı rivayet edildiği gibi),[18] kolayca gururu okşanan ama aynı zamanda da tuhaf bir şekilde naif ve itimatkâr bir adam. Klasik dönem uzmanı W. K. C. Guthrie'ye göre Hippias "kızılması zor biri" olmalıydı.[19] Yunanistan'ın dört bir yanında parayla öğretim verdiği için ona sofist diyorlardı, ki bu, bir cemiyet ya da felsefe okulunun üyesi anlamına değil, bir meslek, seyyar öğretmen anlamına geliyordu. Sokrates'in sofistleri küçümsemesinin sebebi kendilerini bilginin ve erdemin tedarikçisi olarak görmeleriydi; Sokrates'e göre bu ikisi öğretilebilir nitelikler değildi. Belki birkaç kişi, özellikle de asiller erdemli ve bilge olmayı öğrenebilirlerdi –o da ancak kendi başlarına– ama Sokrates'e göre insanlığın büyük kısmı ikisi konusunda da ümitsiz vakaydı.

Sofistlerle Sokrates'in takipçileri arasındaki uçurum büyük oranda bir sınıfsal uçurumdu. Platon bir aristokrattı ve kendilerini pazar yerinde, türedi zenginlerden müteşekkil yükselen orta

---

17 *The Greek Sophists*, haz. ve çev. John Dillon ve Tania Gregel (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 2003), s. 119-132.

18 Platon, *Lesser Hippias*, 363c-d, çev. Benjamin Jowett, *The Collected Dialogues of Plato*, haz. Edith Hamilton ve Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973), s. 202.

19 W. K. C. Guthrie, *The Greek Philosophers from Thales to Aristotle* (Londra: Routledge, 1960), p. 66.

sınıfa kiralayan bu gezgin pedagogları hakir görüyordu. Söz konusu orta sınıf, yeni edinilmiş servetleri sayesinde silah satın alabilen ve askere yazılarak siyasi güç elde edebilen tüccarlar ve esnaflardan oluşuyordu. Amaçları eski soyluların yerini almaktı ve bu uğurda, topluluk içinde nasıl etkili bir şekilde konuşulacağını öğrenmeleri gerekiyordu. Sofistler onlara para karşılığında gerekli belagat becerilerini öğretmeyi teklif ediyorlardı. "Sofistler," diyor I. F. Stone, "ödeme kabul ettikleri için Platon'un sayfalarında tepeden bakan, hor gören bir muameleye maruz kalırlar. Nesillerce klasik dönem öğretmeni bu bakış açısını eleştirmeksizin aynen benimsedi, oysaki onların da pek azı ücret almadan öğretim vermeyi kaldırabilirdi." Ancak tüm sofistler verilen parayı kendilerine almıyorlardı. Aldıkları ücreti daha fakir öğrencilere dağıtanlar vardı, ayrıca ümitsiz vaka olarak gördükleri öğrencilere öğretim vermeyi reddedenler de vardı. Fakat genellikle, para karşılığında neredeyse herkese öğretim vermeyi kabul ettiklerinden, Ksenofon sofistlerin kendilerini entelektüel özgürlükten mahrum bıraktığını ve işverenlerinin köleleri haline geldiğini öne sürmüştü.[20]

Sokrates'in ve takipçilerinin gelmiş geçmiş tüm sofistler hakkında olumsuz konuşmadığını, sadece kendi zamanlarındaki sofistler için olumsuz konuştuğunu söylemek lazım. Çağdaşları olan sofistlere karşı toplumsal ve felsefi itirazlarda bulunmakla kalmayıp, onları hakikati saptırmakla da itham ediyorlardı. Ksenofon şöyle demişti: "Sofist denen adamların bugün genç insanları çoğunlukla erdeme götürdüklerini söylemelerine şaşırıyorum, aslında yaptıkları şey bunun tam tersi çünkü. (...) Onları kelimelerde becerikli kılıyorlar ama fikirlerde becerikli kılmıyorlar."[21]

Sofistler ayrıca şatafatlı pozlarından ve yapmacık tavırlarından dolayı da eleştiriliyordu. M. S. ikinci yüzyılda, sofistlere hayran olan ve onları methetmek için *Sofistlerin Yaşamları*'nı yazan Limnili Philostratus, gerçek bir sofistin sadece konumu için yeterince

---

20 I. F. Stone, *The Trial of Socrates* (Boston: Little, Brown, 1988), s. 41-42; Harry Sidebottom, "Philostratus and the Symbolic Roles of the Sophist and the Philosopher," *Philostratus* içinde, haz. Ewen Bowie ve Jas Elsner (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), s. 77-79.

21 Ksenofon, "On Hunting" 13, alıntılayan Jacqueline de Romilly, *Les Grands sophistes dans l'Arthène de Périclès* (Paris: Editions de Fallois, 1988), s. 55.

prestijli olan bir ortamda konuşması gerektiğini ileri sürmüştü: Bir tapınak kabul edilebilirdi, aynı şekilde tiyatro da, hatta bir meclis ya da "görkemli bir seyirci için münasip" bir yer bile olurdu. Yüz ifadeleri ve jestlerin özenle kontrol edilmesi gerekiyordu. Neşe ve özgüven dolu ama ciddi olmalıydılar, bakışlarsa sabit ve sert olmalıydı, ama bu durum söylevin konusuna göre değişebilirdi. Hararetli anlarda sofist yürüyüp dolaşabilir, iki yana sallanabilir, uyluğuna bir şaplak indirebilir ve başını tutkuyla savurabilirdi. Bir sofist çok temiz ve hoş kokulu olmalıydı; sakalı bakımı iyi yapılıp zarifçe kıvrılmış, kıyafetiyse titiz ve şık olmalıydı. Bir nesil önce, Samsatlı Lukianos *Belagatçinin Küçük Rehberi* adlı hiciv niteliğindeki eserinde, sofistlere şu tavsiyede bulunuyordu: "Kıyafetiniz için parlak renkler ya da beyazı tercih etmelisiniz; vücudun görünmesini sağlayan Tarentum işi malzeme en iyisidir; ayakkabı seçimindeyse ya açık ağlı Atika kadını tarzını giyin ya da beyaz astarı görünen Sikyonlu tarzını. Her zaman arkanızda bir maiyet, elinizdeyse bir kitap olsun."[22] Sokrates adalet ve hakikate ne kadar inanırsa inansın, tüm insanların eşitliğine inanmıyordu. Sofistlerse (gerçi sofist yaftası altında gruplandırılmış herkese aynı fikirleri atfetmemeye dikkat etmek lazım) inanıyordu. Hatta Alkidamas gibi bazıları kölelik kurumuna meydan okuyacak kadar ileri gitmişti bu konuda. Sokrates ve öğrencileri köleliği hiçbir zaman sorgulamadı, aydınlanmış bir seçkin azınlığın yönetme hakkını da hiçbir zaman sorgulamadılar. Oysa Hippias, pratiğe geçirilmiş bir kozmopolitanlığa, tüm insanlarla daha iyi bir ilişki kurma adına ulusal yasalara dahi karşı gelmeyi meşru kılan evrensel bir dayanışmaya inanıyordu. Bu inancın kaynaklarından biri Delfi'de yabancı kültlere gösterilen müsamaha olabilir ki bu, İskender devrinde Greklerle "barbarların" birleşmesi ve Platon'un gönülden bağlı olduğu Yunan *polis*'inin sona ermesiyle sonuçlanmıştı.[23] Hippias için sadece geleneklerin muhafaza ettiği kanunların hiçbir kıymeti yoktu, çünkü birbirleriyle çelişen ve adaletsiz eylemleri mümkün kılan

---

22 Philostratus, alıntılayan Harry Sidebottom, "Philostratus and the Symbolic Roles of the Sophist and the Philosopher," s. 80; Samsatlı Lukianos, *The Rhetorician's Vade Mecum*, 15, *The Works of Lucian of Samosata*, çev. H. W. ve F. Fowler (Oxford: Oxford University, 1905), s. 52.

23 Bkz. Mario Untersteiner, *I sofisti*, (1948; Milano: Mondadori, 2008), s. 280.

kanunlardı bunlar; ancak tabiatın kanunları evrensel kanunlar olduğundan zamanla demokratik bir siyasi hayatın kanunları haline gelebilirlerdi. Hippias yazılı kanunlara karşı yazılmamış kanunları savundu ve bireyin refahının topluluğun refahı vasıtasıyla geleceğini söyledi. Platon'un *Devlet*'inde, tartışılan mevcut devletlerden hiçbiri nihayetinde ideal devlet seçilmez ve Sokrates'in (Platon'un Sokrates'inin) demokratik kanunlarla değil, çocukluktan itibaren "bilge ve iyi" olmak üzere yetiştirilmiş filozof tiranlarca yönetilen bir toplum fikrine inandığı belli olur.[24]

Platon ve Hippias'ın yarım asrı ayrıca Perikles'in de yarım asrıydı. Perikles kısa süren ama mucizevi bir dönem boyunca Atina'da nadir bulunur bir siyasi ve entelektüel özgürlük iklimi ve aynı zamanda etkili bir devlet idaresi geliştirdi: Akropolis'e yeni binalar dikme planı bile belki de Perikles tarafından, giderek artan işsizliğe karşı bir çare olarak düşünülmüştü. Perikles'ten sonra her Atina yurttaşı, belagat ve mantık kabiliyetlerine sahip olduğu sürece, devletin yönetiminde sesini duyurabilirdi. Böyle bir ideal toplum başka birçok şehirden insanları da cezbediyordu. Bunların kimi tiranlıktan kaçıyordu, kimi yetenekleri için bir mecra arıyordu, kimiyse mesleklerini kârlı ve hür bir şekilde icra edebilmenin peşindeydi. Bu göçmenlerin arasında sofistler de vardı. Atina'nın aksine Sparta, ahlaki düzeni ve devlet sırlarını koruma bahanesiyle, orada yaşayan yabancıları muntazaman surlarından dışarı sürüyordu. Atina ise hiçbir zaman Sparta'nın yabancı düşmanlığını benimsemedi. Ancak Atinalılar kendi usulü yaşam tarzlarına karşı çıkanları sürgün de etti, ölüme de mahkûm etti, ki bunlar arasında Sokrates de vardı.

Platon'un orta döneminde yazılmış diyaloglardan *Protagoras*'ta, diyaloğa ismini veren, Hippias'ı tenkit eden ve dostu Perikles'in kurduğu rejime hayran olan sofist, Sokrates'e kendi etkili siyasi sistem anlayışını göstermek için bir mit anlatır. Protagoras, fevri tabiatlı insanların nasıl olup da barışçıl bir toplum halinde yaşayabildiklerini açıklamak için, sürekli çekişme bütün insan ırkını yok etmek üzereyken Zeus'un Hermes'i insanların nispeten uyum

24 Platon, *The Republic*, 5. kitap, 462c-e, 463a-e, çev. Paul Shorey, 462c-e, 463a-e, *The Collected Dialogues of Plato*, s. 701-703.

içinde yaşamasını mümkün kılacak iki armağanla dünyaya gönderdiğini söyler. Söz konusu armağanlardan ilki *aidos*, yani savaş meydanında bir hainin hissettiği utanç, ikincisiyse *dike*, yani adalet hissi ve başkalarının haklarına karşı saygıdır. İkisi de siyaset sanatının hayati bileşenleridir. Hermes, armağanların sadece bu sanatta uzmanlaşacak seçkin bir azınlığa mı dağıtılacağını, yoksa siyaset sanatının herkese mi verileceğini sorar. Zeus'un buna cevabı "herkese" şeklinde olur, "çünkü çok az kişi kişi *aidos* ve *dike*'ye sahip olursa şehirler kurulamaz." Sokrates, Protagoras'ın hikâyesine yanıt vermez. Alay edercesine bunun "çok güzel bir sofist performansı" olduğunu söyleyip miti ciddiye almayı reddeder, ardından da konuyu tamamen kapatıp Protagoras'ı erdemin öğretilebilir olduğuna inanıp inanmadığı konusunda sorguya çekmeye koyulur. Demokrasi meselesi Sokrates'in bir an için bile itibar edeceği bir şey değildir. Aynı şekilde güya diyaloğun konusu olan erdemin anlamı da...[25] Nasıl ki *Protagoras* erdemin kendisini tartışmaktan kaçınıyorsa, *Küçük Hippias* da doğru sözlü bir adamın tanımı üzerine, doğruluğun ne olduğunu tartışmaktan kaçınan bir diyalogdur. Hippias şairler hakkında, özellikle de Homeros hakkında verdiği dersi yeni bitirmiştir. Dinleyicilerden biri Sokrates'e, böyle muhteşem bir konuşma üzerine ister övgüyle, ister hataları işaret etme babında söyleyecek bir şeyi olup olmadığını sorar. Sokrates de hakikaten zihninde bazı soruların belirdiğini itiraf eder ve tehlikeli bir alçakgönüllülükle Hippias'a Homeros'un Akhilleus'a neden insanların en cesuru, Nestor'a en bilgesi dediğini anladığını ama Odysseus'a neden en kurnaz insan dendiğini anlayamadığını söyler. Homeros, Akhilleus'u da kurnaz biri olarak göstermemiş midir? Hippias hayır der ve Homeros'un Akhilleus'un doğru sözlü bir insan olduğunu ispatlayan sözlerini alıntılar. "İşte şimdi Hippias," der Sokrates, "sanırım neyi kastettiğini anladım. Odysseus'un kurnaz olduğunu söylediğinde besbelli onun yalancı olduğunu kastediyorsun, değil mi?"[26] Bu da bilerek mi yoksa bilmeden mi yalancı ya da yanlış olmanın daha iyi olduğuna dair bir tartışmaya yol açar. Sokrates Hippias'a, bile bile yenilen bir güreşçinin elinde

25 Platon, *Protagoras*, çev. W. K. C. Guthrie, *The Collected Dialogues of Plato*, s. 319-20.
26 Platon, *Lesser Hippias*, 365b, s. 202.

olmadığı için yenilen bir güreşçiden, kasti olarak yanlış söyleyen bir şarkıcının hiç kulağı olmayan birinden daha iyi olduğunu itiraf ettirir. Varılan sonuç, tüm sofistliklere fark atacak bir sofistliktir:

SOKRATES: Peki adaletsizlik etmek kötülük etmek, adaletsizlik etmemek ise iyilik etmek mi öyleyse?

HİPPİAS: Evet.

SOKRATES: Peki daha iyi ve kabiliyetli ruh yanlış yaptığında o yanlışı isteyerek, kötü ruhsa istemsizce yapmamış mıdır?

HİPPİAS: Şüphesiz.

SOKRATES: Ve iyi insan iyi ruha, kötü insansa kötü ruha sahip olan kişi değil midir?

HİPPİAS: Evet.

SOKRATES: O halde iyi insan yanlışı isteyerek yaparken kötü insan istemeden yapmaz mı, mademki iyi insan iyi ruha sahip kişi oluyor?

HİPPİAS: Kesinlikle öyle.

SOKRATES: O zaman, Hippias, bile isteye yanlış ve utanç verici şeyler yapan kişi, böyle birinin varolduğunu farz edersek tabii, iyi insan mı oluyor?

Fakat burada artık Sokrates'in akıl yürütme biçimini takip etmeye içi elvermez Hippias'ın. Sonunda mantığa inançtan daha güçlü bir şeyin ele geçirdiği Hippias, Sokrates'in çetrefil argümanındaki bir sonraki ölümcül adımı atmak yerine, sadece hakikatsiz değil, saçmasapan da olduğunu bildiği bir şeyi kabul etmeye yanaşmaz. "O konuda seninle hemfikir olamıyorum" der dürüst sofist.[27]

"Ben de kendimle hemfikir olamıyorum," şeklinde şaşırtıcı bir cevap verir Sokrates, "ama şu anda görebildiğimiz kadarıyla tartışmamızın varması gereken sonuç bu gibi görünüyor. Daha önce dediğim gibi, şaşkınım ve kafa karışıklığı içinde fikrimi sürekli değiştiriyorum. Şimdi, benim ya da herhangi bir sıradan insanın kafası karışık halde gezinmesi şaşırtıcı değil, fakat siz bilge kişiler de böyle gezinmeye başlarsanız ve biz size gelip de bu gezinmemizin yorgunluğundan dinlenemezsek, mesele hem bizim hem de sizin için ciddi bir hal almaya başlıyor."[28]

Sokrates'in niyetinin Hippias'ın bilgelik iddiasıyla alay etmek olduğu belli. Aynı şekilde neyin iyi, doğru ve adil olduğu bilgisinin

27 *Age*, 376a-b, s. 214.
28 *Age*, 376c, s. 214.

peşinden koşmanın mutlak bir sonu olmayan, süregiden bir girişim olduğu şeklindeki kanısı da belli. Ancak Hippias'ı ifşa etmede kullandığı yöntem, Sokrates'e atfedilen itibara halel getiren bir yöntem. Nihayetinde ikisi arasında daha güçlü ve ciddi tartışmacı gibi görünen Hippias olur. Sokrates ise kesinlikle daha kurnaz olanıdır. Hippias Akhilleus ise o Odysseus'tur ve onun yüzünden paradoks üzerine bu tartışma "güldürüye dönmüştür."[29] Ayrıca burada baskın çıkan bir başka izlenim şudur ki, Sokrates Hippias'ın öğretmenliğinin anlamsızlığını gözler önüne sermemiş, aksine, nihayetinde Hippias, Sokrates'in muhatabını bir dizi soruyla kendi olumlamalarında çelişki bulmaya götüren yönteminin tehlikeli bir şekilde güvenilmez olabildiğini göstermiştir. Adil bir şekilde yerine getirilmiş adaletsiz bir eylemle adaletsizce yerine getirilmiş adil bir eylem arasındaki farkın bilincinde olmalı ki, Sokrates'in kendisi de bunu kabul eder.

Montaigne (Erasmus'tan alıntı yaparak), mahkemenin Sokrates'i zehir içmeye mahkûm etme kararını öğrenen karısının, "O alçak hâkimler onu haksız yere ölüme mahkûm ettiler!" diye haykırdığını söyler. Sokrates'in buna cevabı şöyledir: "Ne yani? *Haklı yere* ölüme mahkûm edilsem daha mı iyiydi?"[30] Ancak *Küçük Hippias*'ta Sokrates ne kadar yoğun bir ironiye başvurursa başvursun, kaçınılmaz sonuç, argümanlarının yanlış, insani açıdan kabul edilemez bir sonuca vardığıdır. Muhtemelen Platon'un amaçladığı şey bu değildir.

Unutmamalı ki, bize ulaşan Hippias denen adam neredeyse tamamen Sokrates'in yorumu olduğu gibi, bildiğimiz Sokrates de büyük oranda Platon'un tarif ettiği bir Sokrates'tir. George Steiner şu soruyu sorar: "Önemli diyaloglardaki Sokrates ne ölçüde hem trajik hem de mizahi niteliğiyle entelektüel tesir açısından belki bir Falstaff'ı, bir Prospero'yu ya da bir İvan Karamazov'u geride bırakan bir kurgu, kısmen ya da ziyadesiyle Platon'un bir kurgusudur acaba?"[31] Belki de nasıl Falstaff'ın muazzam cüssesinin altında

29 Stone, *The Trial of Socrates*, s. 57
30 Michel de Montaigne, "An apology for Raymond Sebond," 2.12, *The Complete Essays*, çev. ve haz. M. A. Screech (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1991), s. 656.
31 George Steiner, "Where Was Plato?" *The Times Literary Supplement*, 26 Temmuz 2013, s. 11.

farklı bir Prens Hal'in gölgesini, nasıl âlimane Prospero'nun altında farklı bir Caliban'ı ve hatta nasıl kaba İvan Karamazov aracılığıyla (çok rahatsız edici bir fikir bu) daha genç ve şefkatli kardeşi Aleksey'i görebiliyorsak, Platon'un Sokrates'i aracılığıyla da meraklı filozofun alay ettiği Hippias'ı değil, farklı, aklı başında, titiz, merakın mantığı konusunda meraklı bir düşünürü ayırt edebiliriz.

Perikles tarafından kurulan toplum Makedon ordularını ve daha sonraki Romalı sömürgecileri takiben ayakta kalamadı. Aynı şekilde, sofistlerin felsefesi de – sadece onlara karşı olanların alıntılarında yaşıyor artık. Kitapları ortadan kayboldu, hayatlarına dair ayrıntıların çoğu da... Ancak eserlerinden geri kalan parçalar ve başkalarının eserlerinde karakterlerinin resmediliş biçimi, karmaşık bir fikirler ve keşifler kümesinin üzerinden, daha fazlasını bilmeye yönelik dinmeyen bir arzuya işaret ediyor. Kendine "düşüncenin ebesi"[32] diyen adamın görünürdeki mantığının peşine takılıp bizi epey çapraşık bir kötü yola götürmesine izin vermemek de bu kümenin hiç de küçümsenmeyecek bir parçasını oluşturuyor.

32 Platon, *Theaetetus*, 149A-B, çev. F. M. Cornford, *The Collected Dialogues of Plato* içinde, s. 853-854.



Dante ve Vergilius Cehennem'in Kapısı'nda. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in III. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

4

Düşündüğümüzü Nasıl Görürüz?

Yeniyetmeliğe girmemden epey sonraya kadar, tercüme mefhumundan bihaberdim. İki dil konuşarak büyümüştüm, İngilizce ve Almanca; çocukluğumda birinden ötekine geçmek aynı anlamı bir dilden öbürüne taşıma çabası değil, kiminle konuştuğuma bağlı olarak bir başka hitap etme biçimiydi. İki farklı dilde okunmuş aynı Grimm masalı iki ayrı masal haline geliyordu: Kalın gotik karakterlerle yazılmış ve kasvetli suluboyalarla resimlenmiş Almancası ayrı bir masal anlatıyordu; kolay okunur iri yazıtipiyle yazılmış, siyah beyaz gravürlerin eşlik ettiği İngilizcesi ise ayrı bir masal... Besbelli aynı hikâye değildiler, çünkü sayfanın üstünde farklıydılar.

Zamanla, değişen metnin özünde aynı kaldığını keşfettim. Daha doğrusu, bir metnin farklı dillerde farklı kimlikler alabileceğini. Bu süreçte her öğe atılıyor, yerine başka bir şey konuyordu: Kelimeler, söz dizimi, gramer, müzik, hatta kültürel, tarihi ve duygusal özellikler... Latince yazılan ama yerel dilin kullanımını savunan dilbilimsel bir inceleme olan *De vulgari eloquentia*, "Halkdili Üzerine"de Dante dilin bir lisandan diğerine geçerken değiştirilen öğelerini listeliyor: "Birinci sırada müzikal bileşen, ikinci sırada her parçanın diğerleriyle alakalı olarak yerleşimi, üçüncü sıradaysa dizelerin ve hecelerin sayısı."

Fakat bu sürekli değişen kimlikler nasıl tek bir kimlik olarak kalıyor? Grimm Kardeşler'in *Masallar*'ının ya da *Binbir Gece Masalları*'nın ya da Dante'nin *İlahi Komedya*'sının hakikaten de tek ve aynı kitap olduğunu söylememi mümkün kılan ne? Eski bir felsefi muamma, bedeninin tüm parçaları yapay organlar ve uzuvlarla değiştirilmiş bir insanın aynı insan olarak kalıp kalmayacağını sorar. Uzuvlarımızdan hangisinde kimliğimiz saklı? Bir şiirin unsurlarından hangisinde şiir saklı? İşin özündeki gizemin bu olduğunu düşünüyordum: Eğer bir edebi metin ona Grimm Kardeşler'in *Masallar*'ı ya da *Binbir Gece Masalları* dememizi müm-

kün kılan her şeyden müteşekkilse, bu şeylerin her biri başka bir şeyle değiştirilirse geriye kalan nedir? Tercüme, bir metnin kendi çevresi dışındakilerle konuşabilmesini sağlayan bir kılık mıdır, Harun Reşid'in halkın arasına karışmak için kullandığı gibi? Yoksa bir gasp mıdır, Konuşan At Falada'nın hikâyesinde hanımının yerine geçip Prens'le evlenen hizmetçinin yaptığı gibi? Bir tercüme ne kadar özgün kimlik iddiasında bulunabilir?

Her tür yazım, bir bakıma, düşünülen ya da konuşulan kelimelerin görünür, somut bir temsile tercümesidir. İngilizcede ilk kelimelerimi yuvarlatılmış *n*'leri ve *m*'leriyle ya da Almancada dalga gibi keskin uçlu *N*'leri ve *M*'leriyle yazarken bir metnin sadece bir kelime haznesinden diğerine değil, bir cisimlendirmeden diğerine de değiştiğinin farkına vardım. Bir Kipling hikâyesinde sevgili tarafından çözülmek üzere bir nesneler yığını şeklinde gönderilmiş bir aşk mektubu vardı; her bir nesne bir kelimeyi ya da bir kelimeler kümesini temsil ediyordu. Bu hikâyeyi okuyunca kendi karalamalarımın kelimeleri maddi mevcudiyete getirmenin tek yöntemi olmadığını fark ettim. İşte bir yöntem daha vardı burada, taşlardan, çiçeklerden ve böyle şeylerden oluşan. Acaba başka yöntemler de var mıdır, diye merak ettim. Acaba kelimeler, yani düşüncelerimizin temsili, onları başka yollarla da görsel açıdan mevcut kılabilir miydi?

Referanslar: Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Latinceden çeviren ve hazırlayan Vittorio Coletti (Milano: Garzanti, 1991), s. 25.

İnsana konuşmayı verdi, konuşma da düşünceyi yarattı,
Ki evrenin ölçüsüdür düşünce.

Percy Bysshe Shelley, *Zincirden Kurtulan Prometheus*

Bir sorunun bizi kötü bir yola sokup sokmadığı, sadece o soruyu sormada seçilen kelimelere değil, o kelimelerin görünümüne ve sunumuna da bağlıdır. Anlamlarımızı iletmek için metnin sadece içeriğinin değil, fiziksel tarafının da önemli olduğunu nicedir anlamış bulunuyoruz. Üçüncü ya da beşinci yüzyılda yazılmış *Âdem ile Havva'nın Yaşamı*'nda (çeşitli dillerde çok sayıda farklı versiyonu mevcut, Apokrif kitapların içinde bulunan bir metindir) Havva, oğlu Şit'ten annesinin ve babası Âdem'in hikâyesini yazmasını ister. Ona şöyle der: "Ama beni dinle, çocuğum! Hem taştan hem de kilden tabletler yap, üzerlerine benim ve babanın bütün hayatımızı, bizden duyup gördüğün her şeyi yaz. Eğer Rab ırkımızı suyla yargılarsa, kil tabletler erir, taş tabletler kalır; fakat ateşle yargılarsa, taş tabletler kırılır, kil tabletler pişer [sertleşir]."[1] Her metin, taşıyıcısının özelliklerine bağlıdır, ister kil ya da taş olsun, ister kâğıt ya da bilgisayar ekranı. Hiçbir metin sadece sanal, yani maddi bağlamından bağımsız değildir: Her metin, elektronik bir metin bile, hem kelimeleriyle hem de o kelimelerin varolduğu uzamla tanımlanır.

Mars Göğü'nde, Dante'nin atası Cacciaguida ona Floransa'nın yaşanacak emsal niteliğinde nezih bir yer olduğu eski günleri anlatır ve kâhinvari bir edayla şairin gelecekteki sürgününü haber verir. Bu karşılaşmadan çok etkilenen Dante, daha sonra Beatrice tarafından Jüpiter Göğü'ne götürülür. Orada onu karşılayan ruhlar bir araya toplanır, Dante'nin yavaş yavaş, sevinçle çözdüğü kelimeler oluştururlar:

Irmak kıyısından havalanan kuşların
karınlarını doyurmalarını kutlamak amacıyla
daire, tek sıra olmaları gibi,

---

1 R. H. Charles, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, (Oxford: Clarendon 1913), s. 75.

bu ışıkların içindeki kutlu ruhlar da
uçuşarak şarkı söylüyorlardı,
D harfine, I harfine, L harfine dönüşüyorlardı.[2]

Ruhlar otuz beş harf oluştururlar ve ortaya şu kelimeler çıkar: *DILIGITE ISUTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM*, "Adaleti sevin, siz, dünyayı yönetenler," ki bu, Süleyman'ın Bilgelik Kitabı'nın ilk cümlesidir. Jüpiter, kanun yapıcıların Göğü'dür: Latincedeki *lex*, yani "kanun" kelimesi, etimolojik olarak Latincedeki *lego*, yani "oku" ile ve İtalyancadaki *leggere*, yani "okumak" ya da "okuma" ile bağlantılıdır. Kanun yapıcıların ruhları, kanunun özünün "okuma"sını teşkil eder ki, o kanun insan sevgisinin nesnesi ve en yüce iyinin bir vasfıdır. Kantoda daha sonra, kapanan *M* dönüşüm geçirecektir; önce bir hanedan arması zambağına, sonra da bir kartala dönüşecektir. Uyarı niteliğindeki kelimeleri oluşturan adil ruhlardan oluşan Kartal imparatorluk otoritesinin simgesidir ve ilahi adaleti tecelli ettirmek üzere tasarlanmıştır. Pers mitolojisindeki Simurg kuşu gibi, kartal tüm ruhlardır ve ruhların her biri de kartaldır.[3] Kadim bir Talmud geleneği, dünyadan bizim yazdığımız ve içine yazıldığımız bir kitap olarak bahseder: Jüpiter Göğü'ndeki ruhlar bu yücegönüllü fikri yansıtırlar. Çok ve tek olan Kartal sonra Dante'ye Tanrı'nın adaletinin insan adaleti olmadığını söyler; eğer Tanrı'nın eylemlerinin adaletini anlayamıyorsak hata bizdedir, Tanrı'da değil.

Vahyedilmiş kelam ile insan dili arasındaki ilişki meselesi *İlahi Komedya*'da merkezi bir yere sahiptir. Biliyoruz ki dil iletişim konusundaki en etkili aracımız, ama aynı zamanda tam anlamamız önünde de bir engeldir. Yine de, Dante'nin öğrendiği üzere, kelimelere dökülemeyecek olana ulaşmak için dilin içinden geçmek gerekir. Kutlu ruhların vizyonları nihai aydınlanmanın tadını önceden almak için yetmez: Dante'nin o aydınlanmanın ardındaki

---

2 *Paradiso* [*Cennet*], XVIII:73-78, "E come augelli surti di rivera,/ quasi congratulando a lor pasture,/ fanno di sé or tonda or altra schiera,// sí dentro ai lumi sante creature/ volitando cantavano, e faciensi/ or D, or I, or L in sue figure."

3 Feridüddin Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ında (12. yüzyıl) kuşlar, kralları Simurg'u aramaya çıkarlar. Birçok serüvenin ardından aslında hepsinin Simurg, Simurg'un da onlar olduğunu fark ederler. Jorge Luis Borges "El Simurgh y el águila"da iki kuş arasında bağlantı kurar: *Nueve ensayos dantescos* (Madrid: Espasa-Calpe: 1982), s. 139-144.

anlamı kavrayabilmesi için ruhların kendilerinin dile dönüşmesi gerekmektedir.

Dil, *İlahi Komedya*'da daha önce iki defa cisimlenip elle tutulur bir şeye, "görsel söyleşiye" dönüşmüştü. Önce Vergilius, Dante'yi Cehennemin Kapısı'na götürdüğünde... Cehennemin Kapısı bir zafer takı olarak resmedilmiştir ve üzerindeki mezar kitabesi benzeri yazı, yolcuyla dokuz koyu renkli dize aracılığıyla sessizce konuşur:

> Buradan gidilir acılar kentine,
> buradan gidilir bitmek bilmeyen acıya,
> buradan gidilir yitmiş insanlar arasına.
>
> Adalet yol gösterdi ulu Rabbime,
> kutsal güç, yüce bilgelik, ilk sevgi
> yarattı beni.
>
> Benden önce her şey sonsuzdu;
> sonsuza dek süreceğim ben de.
> İçeri girenler, dışarıda bırakın her umudu.[4]

Dante bu kelimeleri hissederek ama anlamadan okur ve Vergilius'a onları ürkütücü bulduğunu söyler. Vergilius ona her türlü şüphe ve korkuyu burada bırakmasını, çünkü bu yerde "akıl hazinelerini yitirdikleri için acı çekenler"i göreceğini ve Dante'nin bunlardan biri haline gelmemesi gerektiğini söyler. Kapının üzerinde bulunan ve ilahi düşünceden şekil verilmiş kelimelerin, Tanrı'nın bazı eylemlerinin aksine, insan düşüncesiyle kavranabilmesi amaçlanmıştır. Böylece Vergilius, Dante'yi "gizlerin içine" götürür.[5] Yolculuk başlar.

Dil ikinci defa, Araf'ın koruyucu meleğinin Dante'nin alnına kılıcının ucuyla yedi ölümcül günahın yedi P'sini ("*Peccati*") yazmasıyla cisimlenir. Dante'nin kendisi bunları göremez ama Dağ'a tırmanırken, taraça üstüne taraça, P üstüne P silinir, öyle ki, so-

---

4 *Purgatorio* [*Araf*], X:95, "visibile parlare"; *Inferno* [*Cehennem*], III:1-9, "Per me si va ne la città dolente,/ per me si va ne l'etterno dolore,/ per me si va tra la perduta gente.// Giustizia mosse il mio alto fattore;/ fecemi la divina podestate,/ la somma sapienza e 'l primo amore.// Dinanzi a me non fuor cose create/ se non etterne, e io etterno duro./ Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate."

5 *Inferno* [*Cehennem*], III:17-18, "genti dolorose"; 21, "dentro alle segrete cose."

nunda Dante Cennet Bahçesi'nin bulunduğu zirveye ulaşabilecek kadar temizlenir. P'lerin yazılması ve yavaş yavaş silinmesi, Cennet tırmanışından önce başarılması gereken bir törendir. Girişin önünde üç basamak vardır; bunlar (bazı yorumculara göre) kalbin nedametini, günahların itirafını ve amelle kefareti temsil eder. Onların ötesindeyse dik bir tırmanış bekler ve melek Dante'yi o tırmanış sırasında arkasına bakmaması konusunda uyarır. Lut'un karısına yapılan uyarıdaki gibi, Dante eski günahkâr hayatına özlem duymamalıdır:

> Buyurun girin; ama bilin ki,
> dönüp de arkasına bakan, dışarıda bulur kendini.

Dante'nin alnında bulunan, kendisinin okuyamadığı ama orada olduğunu bildiği P'ler, bu tembih dilini cisimleştirir.[6]

Yazmanın her türü düşüncenin cisimlendirilmesi sanatıdır. "Bir kelime yazıldığında," diye yazmıştı Aziz Augustinus, "göze bir işaret verir ve onun vasıtasıyla, kulakların alanında olan şey zihne girer."[7] Yazmak fikirlerin, duyguların ve sezgilerin görselleştirilmesi ve iletimiyle alakalı bir büyü sanatları grubuna aittir. Resmetme, şarkı söyleme ve okumanın üçü de dünyayı deneyimlemek için onu hayal etme kabiliyetinden doğmuş olan bu tuhaf insan faaliyetinin parçalarıdır. Çok uzun zaman önce, akıl almaz bir öğleden sonra, uzak bir atamız ilk defa bir eylemi bilmek için yapması gerekmediğini, eylemin zihinde kendi kendini yaptığını ve kendi eseri olan bir zaman ve uzamda gözlemlenebildiğini, araştırılabildiğini, üzerine düşünülebildiğini fark etti. Bir şeyi tasavvur etmek o şeye bir isim verilmesine yol açtı, yani görselleştirilmiş bir şeyi sesteki karşılığına tercüme etmeye ve bu şekilde sesin telaffuzunun o şeyin imgesini bir cadı büyüsü gibi geri çağırabilmesine. Bazı toplumlarda sesin kendisine de maddesel bir temsil verildi: Bir avuç kildeki işaretler, bir tahta parçasındaki çentikler, cilalı bir taştaki çizimler, bir sayfadaki çiziktirmeler. Gerçeklik deneyimi artık dille de, elle de şifrelenebilir ve kulak vasıtasıyla da, göz vasıtasıyla da çözülebilir haldeydi. Bir kutunun içindeki çiçeği gösteren, sonra onu ortadan

---

6 *Purgatorio* [*Araf*], IX:112-114; 131-132, "Intrate; ma facciovi accorti / che di fuor torna chi 'n dietro si guata."

7 Aziz Augustinus, *De Magistro*, 8, *Les Confessions, précedées de Dialogues Philosophiques*, 1. kitap, haz. Lucien Jerphagnon (Paris: Gallimard, 1998), s. 370.

kaybeden, sonra da izleyicilerin hayret dolu bakışları altında geri getiren bir illüzyonist gibi, atamız bizim de sihir yapabilmemizi mümkün kıldı.

Okurlar yazılı sözün toplumlarına aittir ve o toplumların her üyesinin yapması gerektiği (ama hepsinin yapmadığı) gibi, diğer yurttaşların iletişim kurmada kullandığı kodu öğrenmeye çalışırlar. Her toplum, dilinin görsel olarak şifrelenmesine ihtiyaç duymaz: Birçoğu için ses yeterlidir. "Söz uçar, yazı kalır" anlamına gelmesi gereken o eski ünlü Latince söz, *scripta manent, verba volant*, sözel toplumlarda besbelli ki geçerli değildir; bu toplumlarda daha ziyade "yazılan şey sayfada ölü kalır ama söylenen şeyin kanatları vardır, uçar" anlamına gelir. Aynı zamanda okurların keşfettikleri anlamdır bu: Yazılı söz, sadece onlar okuduklarında can bulur.

İki ayrı düşünce ekolü dil üzerine birbirine rakip teoriler sunar, ancak bu teoriler üzerine yürütülecek bir tartışma bu kitaba sığmaz. Kabaca, nominalistler nicedir yalnızca bireysel şeylerin gerçek olduğunu savunuyorlar. Yani şeylerin zihinden bağımsız olarak varolduğunu ve kelimelerin bireysel bir şeye işaret etmedikçe gerçek bir şeye işaret edemeyeceğini söylüyorlar. Realistler ise bizden ve düşüncelerimizden bağımsız varolan bir dünyada yaşadığımızı savunuyorlar ama bununla birlikte, varlıklarını bireysellere borçlu olmayan, bu bireysellerin özelliklerini teşkil eden ve tıpkı o bireyseller gibi kelimelerle adlandırılabilen, "evrenseller" denen şeylerin de var olduğuna inanıyorlar. Dil bu iki inanca cömertçe kucak açıyor ve hem bireyselleri hem de evrenselleri adlandırıyor. Belki yazılı söz toplumlarında dilin bağdaştırıcı gücüne yönelik bu inanç daha zayıf olduğundan, bu toplumların üyeleri dilin can veren gücünü tasdik etmek için kelimenin cisimleştirilmesine bel bağlıyorlar. *Verba* yetmiyor, onlara *scripta* gerekiyor.

1976'da psikolog Julian Jaynes, dil insanlarda ilk kez geliştiğinde, işitsel halüsinasyonlar şeklinde ortaya çıktığını ileri sürmüştü: Kelimeler beynin sağ yarımküresince üretiliyordu ama sol yarım küre tarafından bizim dışımızdaki dünyadan geliyormuş gibi tanımlanıyordu. Jaynes'e göre, yazılı dil MÖ üçüncü binyılda icat edildiğinde, yazılı işaretleri belki bizimle iletişim kuran tanrılara yorduğumuz birtakım sesler biçiminde "duyuyorduk" ve ancak

MÖ ilk binyılda bu sesler içselleşti.[8] İlk okurlar halüsinatif bir ses deneyimi yaşamış olabilir. Bu deneyimde gözlerin okuduğu kelimeler, okuma aracılığıyla kulakta fiziksel bir mevcudiyet, yazılı kelimelerin birincil gerçekliğini tekrar eden ya da yansıtan, zihnin dışında ikinci bir gerçeklik kazanmış olabilir.

Sözlü dilden yazılı dile geçiş, şüphesiz, nitelikte bir gelişmeden ziyade bir yön değişikliğiydi. Platon, Mısır tanrısı Thoth'un Firavun'a dil armağanını sunduğu ve Firavun'un, insanlar yazmayı öğrenirse hatırlamayı unutur diye tanrıya armağanı geri çevirmesi gerektiğini izah ettiği bir mit yaratmıştı. Platon yazı sayesinde konuşmacıların artık zaman ve mekânın getirdiği sınırlamaları aşabileceğinden hikâyesine uymadığı için hiç bahsetmiyor. Artık konuşmacılar konuşmalarını yapmak için orada olmak zorunda değillerdi, yüzyıllar ötesinden ölüler canlılarla konuşabilecekti. Konuşma sanatından daha az ivedi, daha az cismani, daha az tepkisel olan yazma sanatı, kelime ustasının gücünü aynı anda hem artırıyor hem de azaltıyordu. Bu, elbette, hangi zanaatte kullanırsak kullanalım her düzenek ve araç için geçerli. G. K. Chesterton iskemleyi "sadece iki ayağı olan bir sakat için dört ayaklı bir alet" olarak tanımlamıştı.[9]

Gerek yazının icat edilişine sebep olmuş ilham kaynağı olarak, gerekse bu icadın bir sonucu olarak, yazının varlığını bir düşünce vasıtası olarak meşrulaştıran varsayım, dilbilimsel açıdan kaderci bir varsayımdır. Nasıl evrendeki her şeye onu tanımlamak için bir isim verilebilirse ve nasıl her isim bir sesle ifade edilebilirse, her ses de kendi temsiline sahiptir. Yazılıp okunamayacak hiçbir şey söylenemez. Hiçbir şey: Tanrı'nın Musa'ya dikte ettirdiği sözler bile, biyologların fonetik işaretlerle yazdıkları balina şarkıları bile, John Cage'in notaya geçirilen sessizliğin sesi bile. Dante bu maddi temsil kanununu anlamıştı: Onun Cennet'inde, kutluların ruhları ona bulanık bir aynadan beliren simalar olarak görünür ve yavaş

8 Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind* (New York: Houghton Mifflin, 1976).

9 Plato, Phaedrus, 274d-e, çev. R. Hackforth, *The Collected Dialogues of Plato*, haz. Edith Hamilton ve Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973), s. 520; G. K. Chesterton, "A Defense of Nonsense," *The Defendant* (Londra: Dent, 1901), s. 14.

yavaş belirgin ve tanınabilir bir biçim alırlar. Aslında, Cennet'te uzam ya da zaman olmadığından tıpkı düşünceler gibi onların da fizikselllikleri yoktur, ama Dante gelecek hayata şahit olabilsin diye nazikçe, yazılı işaretler gibi, görülebilir biçimler alırlar. Ruhların kendilerinin koltuk değneğine ihtiyacı yoktur; bizim vardır.

Ötedünya'nın estetiği hakkında pek az şey biliyoruz ama bizim dünyamızda, yarattığımız her alet ve o alet tarafından yaratılan her şey hem estetik bir anlayışa hem de işlevsel bir anlayışa tabidir. Her şey: Phnom Penh'teki bir okul Kızıl Kmerler tarafından 20.000'den fazla insanın işkence görülüp öldürüleceği bir –güya– güvenlik hapishanesine dönüştürüldüğünde, yetkililer binanın renginin estetik açıdan hoş olmadığına karar vermişti: Onun için de duvarlar bejin yumuşak bir tonuna boyanmıştı.[10]

Estetik ve işlev dilin temsillerini de şekillendirir. Bize ulaşmış olan en eski yazı parçası, MÖ dördüncü binyıldan, Kral Gılgamış'ın şehri Uruk'tan kalma bir Sümer tabletidir ve derin çentiklerle yapılmış çivi yazısı işaretleriyle dolu sütunlardan oluşur. Romantikliğe meyilli ruhlarımız, ilk yazılı metinlerin şairlerin değil de muhasebecilerin eseri olduğunu el mecbur kabul edecek: O eski Sümer tableti aşk şarkılarına değil de çoktan toprak olmuş çiftçilerin tahıl ve sığırlarının uzun listelerine yer veriyor. Okurları için böyle bir listenin sadece işlevsel bir yönü değil, belki teslim edilmemiş belli bir güzelliği de olduğunu varsayabiliriz. Anlamı çözemeyenlerimiz için, baskın gelen ikincisi.

Çeşit çeşit amaca hizmet ve farklı farklı estetik norma riayet eden yazılı dil, yavaş yavaş dünyanın hemen her yerinde gelişti. Sümer ve Babil, Mısır, Yunanistan ve Roma, Çin ve Hindistan, hepsi kendi yazılarını geliştirdi, bu da diğer kültürlerin yazılarına ilham kaynağı oldu: Güneydoğu Afrika'da, Etiyopya'da ve Sudan'da, Inuit halkında. Ancak başka halklar arasında, kelimelere maddi görünürlük kazandırmak için başka yöntemler tasavvur edildi. Dünyanın birçok bölgesinde kalemle yazılmış ya da oyulmuş işaretler değil, başka semantik işaretler kullanan bir yazma sanatı var: Güney Sumatra'da bambu şeritleri, Avustralya Aborijinlerinde

---

10 Nic Dunlop, *The Lost Executioner: A Journey to the Heart of the Killing Fields* (New York: Walker & Company, 2005), s. 82.

mesaj değnekleri, Torres Boğazı Adaları'nda çalı çırpıdan çelenkler, İrokualar'da *wampum* kemerleri, Zaire'nin Luba halkında *lukasa* denen tahtalar. O halde her biri kendi estetiğine ve okunabilirliğine sahip olan bu "başka" yazma biçimleri için tipografi sanatına denk bir şey olmalı. Bu "tipografiler" baskıda kullanılamaz ama kelimeler aracılığıyla anlam iletmeyi etkileyebilir ve şekillendirebilir, tıpkı bir Garamond'un ya da bir Bodoni'nin İngilizce, İtalyanca ya da Fransızca yazılan bir metni etkileyip şekillendirdiği gibi.

1606 senesinde Madrid'de *Comentarios reales* adında tuhaf bir kitap çıktı.[11] Kitabın adı, İspanyolca'daki *real* kelimesinin her iki anlamı –ilki "kraliyete ait", ikincisiyse "gerçeklikte varolan"– üzerinden bir oyun yapıyordu, çünkü bu *Comentarios*'un Peru'nun kraliyet İnkalarının gerçek hikâyeleri olduğu iddia ediliyordu. Bir İspanyol kaptanın ve bir İnka prensesinin çocuğu olan yazar, kitabını "İnka Garcilaso de la Vega" şeklinde imzalıyor, bu şekilde de her iki soyunu da beyan ediyordu. Cuzco'da babasının evinde İspanyol öğretmenler tarafından yetiştirilmiş, onlardan Latince gramer ve fiziksel sporları öğrenmişti, ancak bir taraftan da ona Peru'nun dili olan Quechua'yı öğreten annesinin akrabaları tarafından yetiştirilmişti. Yirmi bir yaşına geldiğinde İspanya'ya gidip orada İspanyol Neo-Platoncu Leon Hebreo'nun *Sevgi Diyalogları*'nı tercüme ederek edebi kariyerine başladı. İnka kültürünün hakiki bir tarihçisi olarak tanınmaya kararlı olduğundan, İnka vakayinamelerinin ilkinden on bir sene sonra çıkan ikinci kısmının adını *Peru'nun Genel Bir Tarihi* koydu.

Comentarios reales'te İnka Garcilaso, İnkaların sadece âdetleri, dinleri ve idare şekillerinin değil, sözlü ve yazılı dillerinin de ayrıntılı bir dökümünü sunar. Bölümlerden biri *quipu* (ki Quechua lisanında manası "düğüm"dür) sistemini tarif eder. Yazarın söylediğine göre bu sistem, temelde bir sayma aygıtı olarak işlev görüyordu. Bu *quipu*'ları yapmak için İnkalar farklı renklerde, örülmüş ve düğümlenmiş, bazense bir kamışa raptedilmiş iplikler kullanıyorlardı. Renkler kategorileri simgeliyordu (sarı altını, beyaz gümüşü, kırmızı savaşçıları) ve düğümler de 10.000'e kadar giden

11 İnka Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, *Obras Completas del Inca Garcilaso*, cilt 2 (Madrid: Colección Rivadeneira, 1960).

bir onluk sistemi takip ediyordu. Renklerinden ayırt edilemeyen şeyler değerlerine göre, en önemlisinden en az önemlisine doğru sıralanıyordu. Mesela eğer silahlar listeleniyorsa, başta mızraklar gibi asil olanlar geliyordu, ardından ok ve yaylar, sopa ve baltalar, sapanlar geliyor, bu böyle devam ediyordu. *Quipu*'larla belirlenen listeler *quipucamaya* denen ("hesaplara bakan kişi" anlamında) sicil memurlarına ya da halka okuyan kişilere emanet ediliyordu. Bu gücün istismar edilmemesi için İnkalar, ne kadar küçük olursa olsun her kentin çok sayıda *quipucamaya*'sı olmasına dikkat ediyorlardı; Garcilaso'nun söylediğine göre bu şekilde "ya hepsinin yozlaşmış olması gerekiyordu, ya da hiçbirinin."[12]

Hayatı boyunca anne tarafından atalarının yok olmanın eşiğindeki inançlarını baba tarafından soyunun baskın inançlarıyla uzlaştırmaya çalışan İnka Garcilaso de la Vega, İspanya'nın Córdoba şehrinde, 1616'da öldü. Ondan neredeyse bir asır sonra, 1710'da, Raimondo di Sangro (sonrasının Sansevero Prensi), Torremaggiore'de, Napoli Krallığı'nın en prestijli ailelerinden ikisinin vârisi olarak dünyaya geldi. Sansevero altmış senelik hayatı süresince o kadar çok olağanüstü iş yaptı ki, hepsini saymak neredeyse imkânsız.[13] Çiçek dürbünü misali kariyerine, *Savaş Sanatının Evrensel Sözlüğü*'nü yazan ve ne yazık ki "O" harfinde bırakan bir askeri tarihçi olarak başladı. Savaşa ilgisi onu barut ve piroteknikle denemeler yapmaya götürdü ve Sansevero bu alanda, o zamana dek havai fişek gösterilerinde elde edilemeyen yeşil tonlarını (deniz yeşili, parlak zümrüt yeşili ve taze çim rengi) nasıl elde edebileceğini buldu. Bu da havai fişeklerin birbiri ardına tapınaklar, çeşmeler ve girift manzaralar yarattığı "piroteknik tiyatrolar" dediği şeyi icat etmesini mümkün kıldı. Çok parlak set tasarımları, zaten doymak bilmez bir okur olan Prens'te matbaa ve dizgi harfi tasarlamaya yönelik bir ilgi yarattı; her zaman maharetli olan Prens, renkli resimleri bakır tabakalara basmak için tek geçişli bir yöntem icat etti; hem de Alois Senefelder'in litografisinden yarım yüzyıl önce.

---

12 *Age*, s. 67.

13 Sansevero hakkındaki tüm bilgiler Sansevero'nun olağanüstü *Özür Mektubu*'ndan geliyor. İspanyolcaya çev. ve haz. José Emilio ve Lucio Adrián Burucúa: Raimondo di Sangro, *Carta Apologética* (Buenos Aires: UNSAM Edita, 2010).

1750'de Sansevero, Napoliten sarayında Napoli Krallığı'nın ilk matbaasını kurdu. Karakterler de Prens'in gözetimi altında Nicolis Kommareck ve Nicolà Persico tarafından tasarlanmıştı. Dini yetkililer Sansevero'nun yayınlarını hiç onaylamıyordu, özellikle de sözde "gizli ilimler" üzerine Başkeşiş Montfaucon dę Villars'ın bir kitabını ve İngiliz risale yazarı John Toland tarafından yazılan, Livy'nin batıl itikadı kınamasının bir savunusunu. Bunun sonucunda da iki yıl sonra matbaanın kapanmasını emrettiler. Bu yasağın etrafından dolanmak için Sansevero kurnazca davranıp hem matbaayı hem de hurufatı Majesteleri III. Charles'a bağışladı, o da bu hediyeden yola çıkarak Napoli Kraliyet Matbaası'nı kurdu.

Matbaa Sansevero'nun son girişimi değildi. Belki basarım diye incelediği el yazmaları ve yabancı kitaplar onda simya sanatına bir ilgi doğurdu; hayat yaratma konulu simya deneyleri onu muhteşem otomatonlar yapmaya teşvik etti; otomaton yapmak ise makine teknolojisi, metalürji, mineraloji ve kimya bilimleri üzerinde çalışmaya sevk etti. 1753'te Sansevero'nun laboratuvarında kazara çıkan yangını söndürmek altı saat sürdü; bunun sonucunda ise Prens, toz haline getirilmiş insan kafatası ve barut karışımıyla çalışan bir "daimi ya da ebedi ışık lambası" bulduğunu ilan etti.

Başka rastlantısal kombinasyonlar yeni ve fevkalade icatlara yol açtı: Suya dayanıklı bir kumaş, örülmek yerine üst üste bindirilmiş ipliklerden oluşan ve son derece ayrıntılı resimleriyle bir yağlı boya tabloyu andıran bir goblen, kırışmayan bir keten bezi, bitkisel ipekten yapılma ve üzerine yazıp çizmek için ideal bir kâğıt, perdahlama gerektirmeyen ve çiziğe sebep olmayan bir bakır temizleme yöntemi, o zamana kadar üretilenlerden çok daha ince pirinç saclar yapmaya yarayan bir teknik, yarı şeffaf porselen ve mümkün olan en ince kristali yapmak için bir işlem, camı ısıtmak zorunda kalmadan renklendirmeye yarayan bir sistem, sabitleme gerektirmeyen silinmez pastel mum boyalar, yapay bir balmumu ve yağlı boyaları andıran ama tuvalin ya da tahtanın önceden hazırlanmasını gerektirmeyen "oleohidrik" renkler. Ayrıca deniz suyunun tuzunu çıkarmak için bir makine, bir de sahte akik ve lacivert taşları yapmak için başka makine yaptı ki, bu ikincisinin ürünleriyle pek çok muteber kuyumcuyu kandırmayı başardı. Mermeri sertleştirmek için geliştirdiği yöntem, heykeltıraşların mermeri yontarak daha önce duyulmadığı

kadar inceltebilmelerini ve böylece artık taştan şeffaf tüller ve ince danteller yaratabilmelerini sağladı. Ayrıca iki anatomik makine de inşa etti. Halen Sansevero ailesinin Napoli'deki yeraltı mezarlığında görülebilecek olan bu makineler, bir erkeğin ve bir kadının dolaşım sistemini, kalpten en küçük kılcal damarlara kadar taklit ediyordu. En acayip eserleri arasında, hizmetkârlara gerek olmadan kendini yemeğe hazırlayan sofra ve Napoli Koyu'nun dalgalarında epey bir mesafe katedebilen, mantardan yapılma atlarla bezeli su arabası vardı.

İnsanlar Sansevero'ya icatlarında bizzat Şeytan'ın yardım ettiğinden şüphelenmeye başladılar ve kana benzer bir madde kaynattığına, bir de ateşte yanıp kül olmuş nehir yengeçlerini hayata döndürebildiğine dair söylentiler çıktı. Paracelsus gibi onun da bir gülü küllerinden tekrar açtırabileceği rivayet olunuyordu. Napolililerin inancına göre Prens hizmetkârlarına kendisi üzerinde bir hayata döndürme işlemi yapmaları talimatını verdikten sonra kendi canını almış, ancak karısı bu küfür niteliğindeki eylemi dindar bir müdahaleyle yarıda kesmişti. Bunun sonucunda da ceset tabutundan dışarı adım atıp korkunç bir çığlık koparacak, sonra da ufalanarak fani toprak haline gelecek vakti anca bulabilmişti.

Sansevero'nun matbaasının kurulduğu sene, yani 1750'de bastığı kitaplar arasında belki de en tuhafı, Sansevero'nun kendisi tarafından yazılan ve beraberinde harikulade renkli plakalarla gelen *Özür Mektubu*'dur. *Mektup*'un konusu eski İnkaların *quipu* sistemiydi. Araştırmacı Prens'imiz her şeye ilgi duyan tabiatı sayesinde *quipu*'dan hem İnka Garcilaso'nun kitapları vasıtasıyla haberdardı hem de İnka dili üzerine yazılmış, çeşit çeşit düğümü ve anlamlarını gösteren bir dizi renkli çizimle bezeli bir Cizvit incelemesi vasıtasıyla. Ayrıca gerçek bir örnek de görmüştü: İspanyol kolonilerinden getirilmiş hakiki bir *quipu*. Kitaplar da, *quipu* da Yeni Dünya'ya gitmiş olan bir Cizvit pederinin eline geçmiş, peder de bunları 1745'te Prens'e satmıştı.

İki sene sonra, 1747'de, bir Fransız entelektüel kadın olan Françoise de Graffigny, Montesquieu'nün *İran Mektupları*'yla başlayan mektup-roman modasına uyarak, *Perulu Bir Hanımefendinin Mektupları*'nı yayımladı. Graffigny'nin aşk hikâyesi, nişanlanmış olan iki aristokrat İnka'yı, Zilia ve Aza'yı anlatır. Zilia İspanyol askerleri tarafından kaçırılır ve nişanlısı başına gelen bu elim durumu

öğrensin diye, hep yanında taşıdığı renkli iplikleri kullanarak hapisten ona gizlice düğümlü *quipu*'lar gönderir. Zavallı Zilia avcılarıyla birlikte Avrupa'ya gitmek zorunda kalır ve orada da düğümlerini bağlamaya devam eder ama artık onları çok uzakta, ummanın öbür tarafındaki Aza'ya ulaştıramamaktadır. Sonunda elindeki iplik stoğu biter ve Zilia kara sevdalı yazışmalarını sürdürmek için Avrupa yazma sanatını, yani mürekkeple yazmayı öğrenmek zorunda kalır.

Sansevero düğümler üzerine kurulu, kullanışlı bir yazma sisteminin İnka İmparatorluğu'nda gerçekten de varolduğuna inanıyordu ama Aydınlanma Avrupası'nda geleneksel Batı modellerinden böylesine farklı Avrupa-dışı icatlar kuşkudan da öte bir tepkiyle karşılanıyordu. Varolduğuna inandığı *quipu*'nun gerçekliği ve kullanışlılığı üzerine bir tartışmaya girmeye can atmasına rağmen konu üzerine yayımlanmış olumsuz metinler arasında yeterince uygun bir tane bulamayan, belki de bulmaya gönlü elvermeyen Sansevero, Madam Graffigny'nin romanı için bir eleştiri uydurdu ve metni bir arkadaşına, S*** Düşesi'ne atfetti. Sonra da böylesi bir silahla donanmış halde, varolmayan risalenin savlarına karşı bir tartışmaya koyuldu. *Özür Mektubu*, S*** Düşesi'nden kendisinin de *quipucumayac*, yani bir öykü örücü olması ve bir dahaki kitabını düğümlü *quipu* yazısıyla yazması ricasıyla sonlanır.

Konudan bol bol sapılan leziz dolambaçlılıkta bir metin olan *Özür Mektubu*'nda Sansevero'nun ortaya koyduğu çapraşık tartışmada birçok konuya el atılıyordu. Bunlar arasında dilin evrensel kökeni, yazının icadı, Kitab-ı Mukaddes'in gizli hakikatleri, Kâbil'in işaretinin anlamı, İnka imparatorluğunda şairlerin kadim gelenekleri ve yazarın elinde bulunan bazı *quipu* metinlerinin –ki bunlardan birinin bir kopyası İnka Garcilaso'nun kitabında da alıntılanıp tercüme edilmişti– ayrıntılı incelemesi de vardı.

Sansevero *quipu*'ların okunabilir olduğu varsayımıyla yola çıktı; bir başka deyişle kelimeler ve sayıların bir renkli düğümler sistemiyle iletilmesini mümkün kılan bir koda göre düzenlendiğine inanıyordu. Champollion'un yöntemlerini geliştirmesinden yarım asır önce davranan Sansevero, *quipu*'da Quechua lisanında sık kullanılan kırk kelimeyi tespit ederek işe başladı. Bunlar arasında Quechua şairlerinin *quipu*'yu düğümlemekle görevli örücülere dikte etmiş olmaları gereken "tebaa", "Prenses", "İlahi Yaratıcı" gibi

kelimeler vardı. Sansevero bu temel kavramlara karşılık gelen ve dilbilimsel işaretlere eşdeğer olan temel *quipu* desenlerini tespit edebileceğini düşünüyordu.

İki örnek: Quechua dilinde "İlahi Yaratıcı" anlamına gelen kelime *Pachacamac*'tır. Sansevero'ya göre merkezi işaret, Yaratıcı'nın ebedi ışığını simgeleyen sarı bir düğüm olmalıydı. Bu merkezi düğüm farklı renklerde dört iplik içerecekti: Ateş için kırmızı, hava için mavi, toprak için kahverengi ve su için zümrüt rengi. Ancak aynı merkezi işaret "güneş"e (ya da Quechua'da *ynti*'ye) de karşılık gelebilirdi ve o zaman dört renkli ipe yer vermese de, içeriden dışarı düğümlenmiş birkaç sarı ipliği içerecekti.

Güney Amerika'daki küçük bir uçamayan kuş türü olan *ñandú*'nun Quechua'daki karşılığı *suri*'dir. *Quipu*'da bu, insanı temsil etmede kullanılan düğümlerle temsil edilecekti, ancak kuşun uzun boynunu ifade etmek için düğümler arasındaki mesafe daha fazla olacaktı.

Sansevero'ya göre İnka şairleri ihtiyaç duydukları tüm diğer kelimeleri, onları hecelere bölüp temel kelimelerden birinde bunlara karşılık gelen heceleri arayarak yazabilirlerdi. Sonra da anahtar kelime için olan düğümü takiben daha küçük düğümler yapılır, böylece hangi hecenin kastedildiği belirtilmiş olurdu. Mesela: Eğer bir kelime *su* hecesiyle başlıyorsa, *suri*'de kullanılan düğümler atılır, bunun arkasından da daha küçük bir düğüm gelirdi. Sonra, eğer kelimenin ikinci hecesi *mac* ise, *Pachacamac*'ta kullanılan düğüm atılır, arkasından da daha küçük dört düğüm gelirdi. Bunun sonucunda da *sumac* kelimesi elde edilirdi ki bu, *Comentarios reales*'te yer verilen şiirin ilk kelimesiydi.

29 Şubat 1752'de, Augustinus'çu Domenico Giorgi *Özür Mektubu*'nu Katolik Kilisesi *Yasak Kitaplar Listesi*'ne girdi ve metni Gerçek İnanç ile alay eden Kabalacı bir üretim olarak damgaladı. Peder Giorgi, Sansevero'nun *quipu* yorumunun ve savunmasının izini Mısır hiyerogliflerine, Gül Haçlılar'ın Pisagor sayılarına ve Yahudilerin *sefirot*'una kadar sürdü. Peder Giorgi'ye göre Kabalacılar Tanrı'nın bizim kardeşimiz olduğunu savunuyor ve Kadiri Mutlak ile Âdem'i aynı sicime atılmış düğümlere benzetiyordu. Peder Giorgi'ye göre *quipu* ise bu korkunç küfrün Yeni Dünya'daki biçimiydi. Bir sene sonra Sansevero kendi *Özür Mektubu*'nun bir savunusunu yayımladı. Ancak savları ikna edici bulunmadı ve Papalık eserin yasaklanmasına

karar verdi. 22 Mart 1771'de Sansevero Prensi Raimondo di Sangro Napoli'de öldü, eseriyse günahtan arınmamış olarak kaldı.

Günümüz okuru için Sansevero'nun *Özür Mektubu* bir muamma olmayı sürdürüyor. Şüphesiz ki *quipu*'ların içerdiği çeşitlilik, yaratıcılık, zanaat ve güzellik sıradışı (Sansevero'nun kitabının harikulade renkli yapraklarında resmedilmiş birçok *quipu* var). Geleneksel Batı tipografisi gibi, *quipu* sanatı da içerdiği metnin anlamını iletmekle birlikte, her şeyden öte bir görsel sanattır ve bütün yazılar gibi imgelerden doğmuştur.[14] Yazı söylenen sözü yeniden üretmez, onu görünür kılar, ama o görünürlüğün şifresi sanatçının eser verdiği toplumda paylaşılan bir şifre olmalıdır. "Tipografi," der Kanadalı şair Robert Bringhurst, tipografi el kitabının girişinde, "ancak ortak bir ilgi olarak gelişir; ortak istekler ve doğrultular olmadığında ortada yol da yoktur."[15] Bulunduğumuz uzak konumdan, İnka İmparatorluğu'nda o isteklerin ve doğrultuların ne olduğunu anlamamızı sağlayacak ipuçlarına sahip değiliz; öte yandan o toplumdaki bir okurun bize ulaşmış *quipu* örneklerinin birbirinden farkını tespit edebileceğini, bunların bazısını zarif bazısını biçimsiz, bazısını net bazısını bulanık, birkaçını belirgin şekilde özgün, çoğunuysa basmakalıp bulacağını farz etmemiz gerekir – tabii eğer zarafet, netlik ve özgünlük bir İnka okurunun ayırt edebileceği ya da umursayacağı özellikler idiyse.

Son zamanlardaki kimi uzmanlar Sansevero'nun *quipu*'yu okuma konusunda önerdiği heceye dayalı yöntemin dilbilimden ziyade on sekizinci yüzyıl Avrupa yayıncılığında popüler olan resimli ve sözlü bilmece oyunlarından esinlendiği fikrindeler.[16] Bu uzmanlar *quipu*'nun ziyadesiyle karmaşık olmakla birlikte, Britanya Kolombiyası kıyılarından güney Andları'nın ucuna kadar kullanılanlar gibi bir sayma sistemi ve bir hatırlatma aygıtından öte bir şey olmadığını düşünüyorlar. Bugün Peru'nun belli kısımlarında

14 Bu hem yazılı hem de sözlü toplumlar için geçerlidir. "'Sözlü' olarak bilinen tüm toplumlar farklı ve birbirine paralel iletişim sistemleri uygularlar: Biri dil, diğeriyse görme yeteneği üzerine kuruludur": Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique* (Paris: Flammarion, 1995), s. 7.

15 Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style* (Vancouver: Hartley & Marks, 1992), s. 9.

16 Bkz. Marcia ve Robert Ascher, *Code of the Quipu: A Study in Media, Mathematics and Culture* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981), s. 102.

quipu'nun sadece sayısal bilgi depolamak için kullanıldığı doğru ama sömürgecilik zamanlarından kalma bazı İspanyolca belgelerde, düğümleri hafıza yardımcısı olarak kullanarak uzun hikâyeleri ve şiirleri nakledebilen ve geçmiş olayların belgesel anısını muhafaza edebilen *quipucamaya*'lardan söz ediliyor. Başka kültürlerde şairler benzer bir amaç için kafiye ve aliterasyonu kullanmışlardır.

İnka toplumunda *quipu* ayrıca düzenin korunmasına da katkıda bulunan bir araçtı. "İspanyolların savaşları, zalimlikleri, yağmaları ve tiranlığı öyle fenaydı ki, bu Kızılderililer düzen ve tedbirliliğe alışmış olmasaydı hepsi yok olur giderdi" diye yazmıştı Pedro Cieza de Lean 1553'te. "İspanyollar buradan geçip gittikten sonra," diye devam ediyor vakayinüvis, İnka reisleri "*quipu*'ları muhafaza edenlerle bir araya geldi ve içlerinden biri diğerlerinden daha fazla sarf etmişse, daha az verenler aradaki farkı kapattılar ki hepsi eşit durumda olsun."[17]

"Beste için müzik icrası neyse," der Bringhurst, "edebiyat için de tipografi odur: Sonsuz sayıda vukuf ve aptallık fırsatı sunan hayati bir yorumlama eylemi."[18] Fakat tabii *quipu* söz konusu olduğunda neyin açıklayıcı, neyin aptalca olduğunu bilmiyoruz ve bunların hem estetik hem de hermenötik okuması mecburen büyük ölçüde tahminlerden oluşuyor. Belki bunlar çok güzel tahminler ama en nihayetinde tahminden ibaretler.

Öte yandan İnka İmparatorluğu'nun *quipu* zanaatkârlarına hâkim olan (ve bize gizemli gelen) o işlevsel ve estetik anlayışı kısmen de olsa anlayabilmek için elimizde birkaç ipucu olabilir. İspanyollar İnka şehirlerini yağmaladığında, kraliyet hazinelerinden ve özel konutlardan topladıkları çok güzel yapılmış altın eserler ganimeti daha kolay dağıtmak için eritilip külçeler haline getirilmişti. Bugün Santafé de Bogotá'daki Altın Müzesi'ni ziyaret edenler, müze kapısının üstünde, yerli bir şairin ağzından İspanyol fatihlere hitap eden şu dizeleri taşa oyulmuş olarak görebilirler: "Böylesine güzel mücevherleri bozup hepsini taşa tuğlaya çeviriyorsunuz ya, körlüğünüz ve ahmaklığınız karşısında hayrete düşüyorum."

---

17 Pedro Cieza de León, *Crónica del Perú: Cuarta parte*, cilt 3, haz. Laura Gutiérrez Arbulú (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y Academia Nacional de la Historia, 1994), s. 232.

18 Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, s. 19.



Dante ve Vergilius Araf Dağı'na tırmanırken, kibirlilerin arındırılışına rast geliyorlar. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Araf*'ın XII. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

5
Nasıl Sorgularız?

Başkalarının sözlerinin benim düşünmeme katkıda bulunduğunu her zaman bilmişimdir. Alıntılar (ve yanlış alıntılar), konu dışına çıkmalar, görünürde çıkmaz sokak teşkil eden girişimler, araştırmalar ve karıştırmalar, geldiğin yoldan geri gitmeler ve ileri atılmalar, hepsi bana soruşturmanın son derece geçerli araçları gibi görünüyor. Hem Kırmızı Başlıklı Kız'ın belirlenmiş yoldan ayrılma meylini anlıyorum hem de Dorothy'nin Sarı Tuğlalı Yol'u takip etme kararını. Kütüphanem, onca tematik ve alfabetik düzenlemeye rağmen, bir düzen yerinden çok iyicil bir kaos yeri, tıpkı sadece sizin tanıyabileceğiniz hazinelerin bulunduğu o sihirli bit pazarları gibi. Neye ihtiyacınız varsa orada, sadece görene kadar orada olduğunu bilmiyorsunuz, o kadar. Tanıma, yerine getirmenin onda dokuzu.

Kendimi bildim bileli kütüphanemin her soruya bir cevap içerdiğine inanmışımdır. Ya da cevap değilse de en azından soruyu, beni anlama yolunda ileri götürecek şekilde daha iyi ifade etmenin bir yolunu içerdiğine. Bazen belli bir yazar, bir kitap ya da anlayışlı bir ruh ararım ama çoğu zaman bırakırım tesadüf bana rehberlik etsin: Tesadüf mükemmel bir kütüphanecidir. Okurlar Ortaçağ'da Vergilius'un *Aeneis*'ini bir kehanet aracı olarak kullanıyorlar, bir soru sorup, bir ilham bulma ümidiyle kitabı açıyorlardı; *Robinson Crusoe* da o uzun çaresizlik anlarında bir kılavuz bulmak için aşağı yukarı aynısını Kitab-ı Mukaddes ile yapıyor. Her kitap –doğru okur için– bir kâhin olabilir, kimi zaman sorulmamış sorulara bile cevap verebilir, sanki Joseph Brodsky'nin "sessiz bir vuruş" dediği şeyi kelimelere döküyormuş gibi. İnternet'in teşkil ettiği o muazzam kâhin benim için daha az faydalı; muhtemelen siberuzayda seyrüsefer konusunda pek iyi olmadığımdan, sunduğu cevaplar ya çok düz anlamlı ya da çok basmakalıp çıkıyor.

Kütüphanemde, tam kolumun uzanabildiği azami yükseklikte, Brodsky'nin eserleri bulunur. Altmışların başında Brodsky KGB ta-

rafından hayali bir komployla suçlanmış, iki kez akıl hastanesine, sonra da Rusya'nın kuzeyinde bir esir kampına mahkûm edilip eksi otuz derecenin altında sıcaklıklarda bir devlet çiftliğinde çalıştırılmıştı. Korkunç şartlara rağmen, iyiliksever bir gözetmen sayesinde mektup gönderip almasına ve (daha sonraki kendi ifadesiyle) "makul miktarda" şiir yazmasına müsaade ediliyordu. Dostları ona kitap gönderiyordu. Dört şair, "ruhlarının eşsizliği" olarak tarif ettiği niteliklerinden dolayı onun için vazgeçilmez hale geldi: Robert Frost, Marina Tsvetayeva, Konstantinos Kavafis ve W. H. Auden. Auden bir keresinde Frost'un en sevdiği imgenin harabeye dönmüş metruk bir ev olduğunu söylemişti. Brodsky ile bir konuşmasında eleştirmen Solomon Volkov ona Avrupa şiirinde bir harabenin genellikle savaş ve talan edilmiş tabiatla bağdaştırıldığını, Frost'taysa "bir cesaret metaforu, insanın hayatta kalmak için ümitsizce çabalayışının bir imgesi" haline geldiğini hatırlatmıştı. Brodsky imgeyi bir açıklamaya indirgemeden, Volkov'un yaptığı okumayı kabul etmişti ama bu bilginin altta yatmasını, doğrudan görünür olmamasını tercih ediyordu. Brodsky yaratma eylemini çevreleyen herhangi bir olay anlatımına itimat etmiyordu: Metnin kendi başına, okurla sevdalı bir gönül ilişkisi içinde konuşmasına izin verilmeliydi. "Şartlar," diyordu Brodsky, "tekerrür edebilir –hapishane, mahkûmiyet, sürgün– ama sonuç, sanat açısından, tekrar edilemez. Nihayetinde Dante Floransa'dan sürülmüş tek kişi değildi."

Seneler sonra kendisi de Rusya'dan sürüldüğünde, çok sevdiği Venedik'te kış vakti dışarıda otururken, Rusya'nın buzlar altındaki kuzeyinde şairlerini okuduğu gibi, suyun üstüne inşa edilmiş şehrin labirentlerini okudu: "hayatın insanla konuştuğu" bir şey olarak. Şöyle yazmıştı Brodsky: "Şehir, kelimelerin elinde, / sessiz bir vuruştan notalar çıkarmaya denk."

Referanslar: Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky: A Poet's Journey Through the Twentieth Century*, çev. Marian Schwartz (New York: Free Press, 1998), s. 139; Joseph Brodsky, "The Condition We Call Exile," *On Grief and Other Reasons: Essays* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995), s. 33; Brodsky, "Venetian Stanzas I," *To Urania* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1988), s. 90.

"Nereye gidiyorsun böyle?" dedi okur biniciye,
"O vadi ölümcüldür yandığında fırınlar,
Ötesi kokularıyla delirtecek mezbeledir,
O uçurumsa uzunların döndüğü mezar."

W. H. Auden, *Beş Şarkı*, V

Çoğu zaman en zor sorgulamalar çok güzel tahminlerle başlar. Araf Dağı'na vardıklarında Vergilius Dante'ye her şeyi merak etmemesi gerektiğini, çünkü her şeyin insanın vukufunun menzilinde bulunmadığını söyler.

Üç kişilikli bir özün izlediği sonsuz yoldan,
bizim aklımızın da geçebileceğini
sananın, zoru olmalı aklından.

İnsanlar *quia* ile yetinmeyi bilmeli;
her şeyi görebilmeleri söz konusu olsaydı,
Meryem'in doğurmasına gerek kalmazdı;

böyle istekler peşinde koşanların
sonuç elde edemediklerini,
sonsuz bir acıya gömüldüklerini gördünüz.

Vergilius meramını biraz daha açmak için devam eder: "Sözünü ettiklerim Aristoteles, Platon ve daha niceleri." Sonra başını eğer ve sessiz kalır, çünkü o da "isteğinin peşinde koşmuş" olanlardandır.[1] Skolastisizm sonuçların kabul edilmesi konusunda ısrarcıydı: Bu inanç, insan zihninin sınırlı kabiliyetine düşünmek için içerik sunmaya yeterli görülüyordu. Aquinas nedeni bilmek istemek ile neyi bilmek istemek arasındaki ayrımı netleştirdi. "İspat, iki katlıdır,"

---

1 *Purgatorio* [*Araf*], III:37-42, "Matto è chi spera che nostra ragione/ possa trascorrer la infinita via/ che tiene una sustanza in tre persone.// State contenti, umana gente, al quia:/ ché, se potuto aveste veder tutto,/ mestier no era parturir Maria;//e disïar vedeste sanza frutto/ tai che sarebbe lor disio quetato,/ ch' etternalmente è dato lor per lutto"; 43-44, "io dico d'Aristotile e di Plato/ e di molt' altri."

diye yazıyordu *Summa Theologica*'sında. "Biri sebep aracılığıyla ispat eder ve *propter quid* olarak adlandırılır [...] diğeriyse etki aracılığıyla ispat eder ve *quia* olarak adlandırılır." Bir başka deyişle: Bir şeyin *neden* varolduğunu sorma, onun yerine *çünkü*'den başla ve onun varoluşunu incele. On yedinci yüzyılın başlarında Francis Bacon insan sorgulaması konusunda bunun tam tersi görüşü savunacaktı: "İşe kesinliklerle başlayan," demişti Bacon, "şüphelerle bitirir; şüphelerle başlamaya razı olansa kesinliklerle bitirir."[2]

Sorgulamak, düşünmek, akıl süzgecinden geçirmek, ispat etmek için besbelli ki dil esas araçtır. Sürgüne gönderildikten hemen sonra, dünyasını yitirmek diline hâlâ sahip olduğuna dair bir teminat ihtiyacını ortaya çıkarmış gibi, Dante yerel ağızlar ve lirik şiirdeki kullanımı üzerine *De vulgari eloquentia* adındaki incelemesini yazmaya başladı. Daha önce belirttiğimiz gibi Boccaccio, *İlahi Komedya*'ya belki de Latince başlandığını ama sonra Floransa İtalyancasına geçildiğini anlatıyor. Belki de âlimane bir araç Dante'ye amiyane denen dili daha iyi inceleme imkânı sunduğundan, *De vulgari eloquentia* skolastiklerin zarif Latincesiyle yazılmıştır. Birkaç asır boyunca bu metin nadiren okundu: Ortaçağ'dan kalma sadece üç el yazması vardır ve 1577'ye kadar matbaada basılmamıştır.

De vulgari eloquentia halkın dilinin, yani bir çocuğun anne babasının dizlerindeyken öğrendiği dilin, okulda öğrenilen yapay ve yasayla zorunlu kılınmış dilden daha asil olduğu şeklindeki tartışma yaratacak beyanla başlar. İddiasını haklı çıkarmak için Dante Kitab-ı Mukaddes'teki öyküsünden kendi zamanına, dilin tarihinin izini sürer. Dante'ye göre dünyanın ilk dili, insanların birbirleriyle iletişim kurabilmesini sağlayan o Tanrı lütfu dil, İbraniceydi, bu dili ilk konuşan da Âdem'di. Kibirle Babil Kulesi'ni inşa etmeye kalkışıldıktan sonra, herkesin paylaştığı o tek ilk dil cezaen birçok dile bölündü, bu da iletişimi önleyip karışıklığa yol açtı. Bu ceza hâlâ sürüyor: Dil bizi sadece diğer ülkelerdeki çağdaş-

---

2 Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, bölüm 1, soru 2, madde 2, 5 cilt, çev. Fathers of the English Dominican Province (1948; yeniden basım Notre Dame, Indiana: Christian Classics, 1981), cilt 1, s. 12; Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, I:v.8, *The Advancement of Learning and New Atlantis*, ed. Arthur Johnston (Oxford: Oxford University Press, 1974), s. 35.

larımızdan değil, bizim bugün konuştuğumuzdan farklı konuşan atalarımızdan da ayırıyor.

Yolculuğunun sonuna doğru Sabit Yıldızlar Göğü'ne vardığında, Dante Âdem'in ruhuyla karşılaşır. Âdem ona "sürgünün gerçek nedeni / meyveyi tatmak değil, sınırı geçmekti" der. Bunun üzerine Dante, Âdem'e çağdaşlarının nicedir kafasını kurcalayan soruları sorar: Cennet'te ikâmeti ne kadar sürmüştü? Sonra Yeryüzü'nde ne kadar yaşamıştı? İsa onu geri çağırana kadar Limbus'ta ne kadar vakit geçirmişti? Ve son olarak, Âdem'in Cennet'te konuştuğu dil neydi? Bu son soruyu Âdem şöyle cevaplar:

> Nemrud'un adamları bitirilmesi
> olanaksız işe girişmeden önce,
> konuştuğum dil söndü gitti:
>
> çünkü insan aklının ürettiği,
> insanın görüşleri göğün etkisi ile
> değiştiği için, sürekli değildir.
>
> İnsanın konuşması ise doğası gereğidir;
> ama doğa özgür bırakır sizi,
> nasıl konuşacağınız konusunda.[3]

Dante'nin dilin kökeni konusundaki fikirleri *De vulgari eloquentia*'dan beri değişmiş görünüyor burada. O incelemede Âdem'e hem konuşma gücünü hem de konuşurken kullanacağı dili veren Tanrı'dır. *İlahi Komedya*'daysa Âdem konuşma yeteneği gerçekten de ona bahşedilmiş olsa da konuştuğu dili kendisinin yarattığını ve bu ilk insan dilinin Babil'den önce yok olduğunu söylüyor. Fakat o başlangıçta var olan dil neydi? Düşüş'ten önce ve sonra Tanrı'nın ne adla anıldığının örneklerini sunan Âdem, İbranice terimler kullanır: Önce *yah* diye okunan "J", ardındansa

---

3 *Paradiso* [*Cennet*], XXVI:115-117, "non il gustar del legno/ fu per sé la cagion di tanto esilio,/ ma solamente il trapassar del segno"; 124-132, "La lingua ch'io parlai fu tutta spenta/ innanzi che a l'ovra iconsummabile/ fosse la gente di Nembròt attenta:// ché nullo effetto mai razionabile,/ per lo piacere uman che rinovella/ seguendo il cielo, sempre fu durabile.// Opera naturale `ch'uom favella;/ ma cosí o cosí, natura lascia/ poi fare a voi secondo che v'abbella."

"Kudretli" anlamına gelen "El".[4] Bu nedenle okurun, Cennet'te konuşulan dilin İbranice olduğu sonucuna varması gerekir.

De vulgari eloquentia'da Dante, İbranicenin seçkinliğini meşrulaştırma girişiminde bulunur. Tanrı Âdem'e bir *forma locutionis*, bir "dilsel biçim" bahşetmiştir. "Soyundan gelenlerin hepsi bu dilsel biçimle konuşmuştur, ta ki 'karışıklık kulesi' olarak yorumlanmış olan Babil Kulesi'nin inşasına kadar. Bu dilsel biçim Eber'in Oğulları'na miras kalmış, oğulları da ondan sonra İbraniler olarak adlandırılmıştır. Bu dil, karışıklıktan [dillerin karışıklığından] sonra da onlarla kalmış ve böylece tabiatının insan tarafından dolayı onlardan doğması gereken Kurtarıcımız, bir karışıklık dilini değil, bir inayet dilini kullanabilmiştir. İbrani dili, konuşma yeteneği bahşedilmiş ilk varlık tarafından işte bu şekilde tasavvur edilmiştir."[5] Ancak o ilk dilin paramparça kalıntıları, Âdem'in soyundan gelenlere miras kalan dilsel biçim parçacıkları insanların tasarladığı ve iletmek istedikleri düşüncelerle açıklamaları ifade etmeye yetmiyordu. O yüzden de eldeki dilden (Dante'nin durumunda bu, Floransa İtalyancasıydı) yetenekli bir şairin yitirilmiş mükemmeliğe yaklaşabilmesine ve Babil'in lanetini bertaraf etmesine imkân verecek bir sistem inşa etmek gerekiyordu.

Musevi-Hıristiyan geleneğinde, söz her şeyin başlangıcıdır. Talmud yorumcularına göre, yerle göğün yaratılmasından iki bin yıl önce, Tanrı yedi esasi şeyi var etti: İlahi tahtını, sağ tarafında Cennet'i, sol tarafında Cehennem'i, önünde semavi mabedi, üzerinde Mesih'in adı yazan bir mücevheri, karanlığın içinden "Ey insanoğulları, toprağa dönün!" diyen bir sesi ve beyaz üzerine siyah ateşle yazılı Tevrat'ı. Tevrat bu yedinin içinde ilk var edilendi ve Tanrı dünyayı yaratmadan önce Tevrat'a başvurdu. Tevrat, dünyanın mahluklarının günahkârlığından korktuğu için biraz gönülsüzce de olsa, dünyanın yaratılışına rıza gösterdi. İlahi amacı öğrenen alfabe harfleri, alevlerden olma bir kalemle yazılmış oldukları ulu zirveden indiler ve birer birer Tanrı'ya dediler ki: "Dünyayı benim aracılığımla yarat! Dünyayı benim aracılığımla yarat!" Yirmi altı harfin içinden Tanrı Bet'i, *Blessed* (yani "Kutlu") kelimesinin ilk

4 *Age*, 132-138.

5 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, hazırlayan ve Latinceden çeviren Vittorio Coletti (Milano: Garzanti, 1991), s. 14-15.

harfini seçti ve böylece dünya Bet aracılığıyla yaratıldı. Yorumcular talepte bulunmayan tek harfin mütevazı Alef olduğuna dikkat çekerler; Tanrı Alef'in alçakgönüllülüğünü ödüllendirmek için ona On Emir'de ilk sırayı vermiştir.[6] Seneler sonra, Müjdeci Aziz Yuhanna, bu uzun süreci biraz sabırsızca özetleyerek "Başlangıçta Söz vardı" demiştir. Bu kadim inanıştan, bir yazar olarak Tanrı ve bir kitap olarak dünya metaforu doğar: Hem okumaya çalıştığımız hem de içine yazıldığımız bir kitaptır bu.

Tanrı kelamının her şeyi kapsaması ve mükemmel olması gerektiğinden, Kitab-ı Mukaddes'in hiçbir kısmı muğlak ya da arızi olamaz. Her bir harfin kendisinin ve sırasının, her kelimenin konumunun bir anlamı olmalıdır. Tanrı'nın kelamını daha iyi okuyup yorumlamaya çalışmak için, MS birinci yüzyıl civarında Filistin'in ve Mısır'ın Yahudileri, belki de Pers dininin etkisiyle, Tevrat'ı ve Talmud'u yorumlamaya yönelik, Kabala olarak bilinen sistemi geliştirmeye başladılar; "gelenek" anlamına gelen Kabala ifadesi bundan on yüzyıl sonra Kabalacı diye bilinen gizemciler ve teozofistler tarafından kullanılacaktı. Sözlü Tevrat'ın MS ikinci yüzyılda Prens Rabbi Yehuda tarafından yapılan bir derlemesi olan *Mişna*, belli sınırların ötesine geçen insan merakını kınıyordu: "Kim ki şu dört şey üzerine kafa yorar, dünyaya hiç gelmemiş olsa o kişi için daha iyidir: Yukarıda ne olduğu, aşağıda ne olduğu, zamandan önce ne olduğu ve öbür dünyada ne olduğu."[7] Kabala ise tüm bu şeyleri harflerinin her birinde kaçınılmaz şekilde içeren Tanrı kelamına odaklanarak bu tür bir kınamanın etrafından dolanır.

On üçüncü yüzyılın ortalarında, çok parlak bir Kabala öğrencisi olan İspanyol âlimi Abraham Abulafia, belki de kapsamlı gezilerinde karşılaştığı Sufi üstatlardan esinlenerek, esrik deneyimler vasıtasıyla bir harf tertibi ve sayılarla kehanet tekniği geliştirdi ve bu tekniğe "İsimlerin Yolu" adını verdi. Geliştirdiği yöntemin âlimlere yorumlarını ve düşüncelerini yazmada neredeyse sınırsız bir harf kombinasyonu imkânı sunacağı kanaatinde olan Abulafia bunu bir müzik parçasında çalınan çeşitlemelerle kıyasladı (ki bu benzetme

---

6 Bkz. Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, 7 cilt, cilt 1: *From the Creation to Jacob*, çev. Henrietta Szold (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), s. 5-8.

7 Alıntılayan Gershom Scholem, *Kabbalah* (New York: Dorset, 1974), s. 12. Yahudi geleneğinde *Mişna*'nın hatasız olduğu kabul edilir.

Sufi öğretisinde çok önemlidir): Harflerle müzik arasındaki fark, müzik vücut ve ruh vasıtasıyla kavranırken harflerin sadece ruh vasıtasıyla algılanabilmesiydi; bu durumda gözler de o kadim metafordaki gibi, ruha açılan pencereler oluyordu.[8]

Mesela Abulafia sistematik bir şekilde İbrani alfabesinin ilk harfi Alef'i Tanrı'nın telaffuz edilemez ismi Tetragrammaton'un dört harfi YHVH ile birleştirerek her biri ellişer kelimeden oluşan dört sütun elde etti. Yedi asır sonra, Abulafia'nın varlığını tahmin dahi edemeyeceği bir yarım küre ve kıtada, Jorge Luis Borges, birbirinin aynı formata ve sayfa sayısına sahip sayısız ciltte tüm bu kombinasyonları içeren bir kütüphane hayal etti; bu kütüphanenin bir diğer adı "Evren"di.

Abulafia, tıpkı Dante gibi tüm dillerin atası kabul ettiği İbranicede, seslerle o seslerin isimlendirdiği şeyler arasında, Tanrı tarafından peygamberleri için kurulan konvansiyonel bir karşılıklılık olduğunu savunuyordu. Bunun için de Abulafia, insanlarla hiç temasta bulunmamış bir bebeğin kendiliğinden İbranice konuşmayı öğreneceğini ileri sürenlerle alay ediyordu; Abulafia'ya göre bu, ortada çocuğa semiyotik konvansiyonları öğretecek kimse olmadığından imkânsızdı. Yahudilerin atalarının dilini unutmuş olmasından yakınıyor, Mesih'in gelmesini ve Tanrı'nın cömertliği sonucu bu bilginin onlara geri verilmesini heyecanla, dört gözle bekliyordu.[9]

On ikinci yüzyılın İspanyol üstadı Musa ibn Meymun'un büyük bir hayranı olan Abulafia kendi eserlerini, özellikle de *Öteki Dünyada Hayat* ve *Saklı Cennet'in Hazinesi*'ni İbn Meymun'un meşhur *Şaşkınlara Kılavuz*'unun bir devamı olarak görüyordu. İbn Meymun'un eseri Grek felsefesi ve Kitab-ı Mukaddes metinleri arasındaki görünürde var olan çelişkilerden dolayı kafası karışmış Aristotelesçi felsefe öğrencileri için bir kullanım kılavuzuydu. Abulafia da bu çelişkileri çözmek için Kabala'nın *sefirot* (Tanrı'nın güçleri ya da kudretleri) ve *mitzvot* (Tevrat'taki emirler ve hükümler) üzerine kurulu geleneksel tekniklerini önermiyordu; Abulafia için Tanrı

---

8 Krş. Matta 6:22-23. "Bedenin ışığı gözüdür. Gözünüz sağlamsa, bütün bedeniniz aydınlık olur."

9 Jorge Luis Borges, "La Biblioteca de Babel," *Ficciones* (Buenos Aires: Sur, 1944), s. 85-95.

anlayışımız, akıl, akılla idrak edilebilir olan şey ve idrak etme eyleminin kendisi arasındaki etkileşimden doğar.[10] Bu dinamik üçgen merakımızın sonsuz arayışına devam etmesini mümkün kılar.

Abulafia için zevk, mistik deneyimin başlıca meyvesi ve esas amacıdır, entelektüel cevaplara erişmekten daha önemlidir. Bu noktada, istenen amacın üstün iyiye ulaşmak olduğunu düşünen Aristoteles'ten ve İbn Meymun'dan bilindiği üzere uzaklaşır. Abulafia, İbranice *ben*, yani "oğul" ve *binah*, yani "anlayış" ya da "zihin" kelimeleri arasındaki tesadüfi bir etimolojiyi kullanarak, fikirlerin meydana gelişinin gebe kalmaya denk olduğunu iddia etmişti.

Bazı Epiküryen ilkeleri ilahi tasavvurda *voluptas* ya da erotik zevk mefhumuyla bağdaştırmaya çalışan Dante, Romalı şair Statius'a kendisine ve Vergilius'a Araf'ın üst katlarında rehberlik ettirir. Orada, altıncı taraçada, tuhaf ve yasak bir meyveye ulaşmadan önce yamaçtan berrak "bir su ak[tığını]" ve "yaprakların üstüne yayıl[dığını]" görürler.[11] Bu, Statius'un Vergilius'un eserlerini keşfettiğinde sularını içtiğini söylediği şiir membasının, yani Parnassus'un sularını artacak sudur. Araf Dağı'nda hayatta sergilediği aşırı savurganlığı temizlemekte olan Statius, Vergilius'la konuştuğunun farkında olmadan, *Aeneis* için "şiirimin anası, süt anası bu destan" demiştir.[12] Vergilius kimliğini açığa vurmasın diye Dante'ye sert bir bakış atar ama Dante'nin dudaklarında beliren gülümseme, Statius'un ona neyi komik bulduğunu sormasına sebep olur. Vergilius gözetimindeki şairin konuşması için rıza gösterir ve Dante, Statius'a *Aeneis*'in yazarının huzurunda olduğunu söyler. Bunun üzerine Statius (gölgeler de duyguya kapılabileceğinden) şairin ayaklarına kapanmak üzere eğilir. Vergilius onu durdurur ve şöyle der:

---

10 On *sefirot* şunlardır: Taç, bilgelik, anlayış, merhamet, adalet ya da güç, güzellik, zafer, ihtişam, temel ve krallık. 613 adet *mitzvot* olduğu söyleniyor, bunların 365'i olumsuzdur ("yapma"), 248'iyse olumlu ("bunu yap"). Bkz. Louis Jacobs, *The Jewish Religion: A Companion* (Oxford: Oxford University Press, 1995), s. 450, 350.

11 *Purgatorio* [*Araf*], XXII:137-138, "cadea de l'alta roccia un liquor chiaro/ e si spandeva per le foglie suso." Dante *Inferno* [*Cehennem*] VI'da Epikürcüleri mahkûm ederken, sadece ruhun da bedenle birlikte öldüğü şeklindeki fikirlerinden bahsediyor, hazzı yüceltmelerinden bahsetmiyor.

12 Şiir membası hakkında bkz. *Purgatorio* [*Araf*], XXII:65; *Purgatorio* [*Araf*] XXI:97-98, "mamma/ fumi, e fummi nutrice, poetando."

[...] Kardeş eğilme,
karşında gördüğün de senin gibi bir gölge.

Statius, özür dileyerek, Vergilius'a sevgisi çok büyük olduğu için ikisinin de içinin boş olduğunu unuttuğunu, gölgelerini katı sandığını söyler. Tıpkı Statius gibi Vergilius'u bütün şiirin "medarı iftiharı ve ışığı" olarak görüp ona müthiş saygı duyan ve onu "yazdıklarının peşinden koşturan / emeğimi, sevgimi coşturan" kişi olarak tanımlayan Dante için, okumada elde edilen entelektüel keyfin yerine şimdi başka, daha yüksek bir zevk konmalıdır.[13]

Abulafia'nın öğrencileri onun eserlerini İber Yarımadası'nın dışındaki Yahudi kültür merkezlerine taşıdılar, daha çok da on üçüncü yüzyılda Kabalacı çalışmaların aralıklı karargâhı haline gelen İtalya'ya.[14] Abulafia kendisi de İtalya'ya birkaç kere gitmiş ve orada on yıldan fazla yaşamıştı: 1280'de Roma'ya Papa'yı dininden döndürme niyetiyle gittiğini biliyoruz. Dante, Abulafia'nın fikirlerini, Abulafia'nın bulunduğu çeşitli şehirlerde daha sonra yapılan âlimane tartışmalardan öğrenmiş olabilir, özellikle de Bologna'daki entelektüel çevrelerden. Fakat, diyor Umberto Eco, Rönesans'tan önce bir Hıristiyan şairin bir Yahudi düşünürün etkisini itiraf etmesi pek de muhtemel görünmüyor.[15]

İki yüzyıl sonra Rönesans'ın Yeni Platoncuları daha önce değindiğimiz bellek makinelerinin inşasında Abulafia'nın birleşimsel sanatına daha da eğileceklerdi. Ayrıca Abulafia'nın zevkin, özellikle de hem mistik hem de entelektüel deneyimlerde ulaşılan orgazmik zevkin önemine olan inancını ve zihnin Yaratıcı ile yaratıkları arasında ilk aracılardan olduğu fikrini de kurtaracaklardı. Dante için orgazmik deneyim, yolculuğunun sonunda, anlatılamaz nihai vizyonun tesiriyle aklı "sarsıldığında" gerçekleşir; aracılık rolü, şaire aittir.[16]

---

13 *Purgatorio* [*Araf*], XXI:131-132, "Frate/ non far, ché tu se' ombra e ombra vedi"; 136, "trattando l'ombre come cosa salda"; *Inferno* [*Cehennem*], I:82-84, "lungo studio e 'l grande amore/ che m' ha fatto cercar lo tuo volume."

14 Bkz. Sandra Debenedetti Stow, *Dante e la mistica ebraica* (Floransa: Editrice La giuntina, 2004), s. 19-25.

15 Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta* (Roma: Laterza, 1993) s. 49-51.

16 Bkz. Stow, *Dante e la mistica ebraica*, s. 41-51; *Paradiso* [*Cennet*], XXXIII: 140, "la mia mente fu percossa."

Tanrı'nın Âdem'e verdiği dilsel biçimlerin oluşturduğu lütuf, Abulafia'nın tasavvur ettiği gibi Tanrı'nın yaratım eylemi sırasındaki kendi dil lütfuna denk düşüyorsa, şair de sanatsal yaratım eyleminde, bu paylaşılan lütfun bahşettiği güçleri fiiliyata geçiriyor demektir. Platon'un hükmettiği üzere, bir sanat eseri hiç şüphesiz yalan söyleyen bir taklittir, çünkü "yanlış imgeler" sunar; ancak bu yalanlar Dante'nin gözünde "*non falsi errori*", yani "yanlış olmayan hatalar"dır. Başka bir deyişle, şiirsel hakikattir.[17]

"Yanlış imgeler"in ortaya çıkardığı bu tür bir hakikatin örneği, Cima da Conegliano'nun eseri olan ve şu anda Venedik'te bulunan 1506-1508 tarihli büyük bir tabloda bulunur. Bu tabloda, kuleli tepelerin ve bir limanın surlarının oluşturduğu fonun önünde hem karada hem suda duran, dolayısıyla da Venedik'in *Stato da terra* ve *Stato da mare* şeklindeki amfibik doğasını yansıtan Aziz Markos aslanı görülür.[18] Çokrenkli kanatlara sahip olan ve sağ ön pençesi açık bir kitabın üzerinde duran bu hayvan, dört azizle çevrilidir: Aslanın haleli çehresinin karşısında Vaftizci Aziz Yahya ve Müjdeci Aziz Yuhanna; sağrısının karşısında Azize Mecdelli Meryem ve Aziz Jerome vardır. Çok geride, uzak bir şehrin bazı binalarının tünediği bir kayalığın yamacında, dibinde beyaz bir at, üzerinde sarıklı bir binici vardır. Aslanın önündeki kitap Kitab-ı Mukaddes'tir, açık sayfalarında görülen kelimeler, geleneğe göre, bir meleğin Markos'u Venedik'e ilk geldiğinde selamlarken kullandığı kelimelerdir: *Pax tibi, Marce, Evangelista meus* (Barış seninle olsun, Markos, benim müjdecim). Azizler tamamlayıcı çiftler halinde oturmaktadır: Vaftizci Yahya ile Mecdelli Meryem faal olanlardır, Tanrı'nın kelamını dünyada okurlar; ikisi de birer kodeks taşıyan Müjdeci Yuhanna ve Jerome, Tanrı'nın kelamını kitaplardan okumuş, düşünceye dalmışlardır. Aslan bu okumaların ikisine de eşit derecede katılır.

Okumak hiçbir zaman bütünüyle tamamlanamayacak bir iştir. Bir metnin her hecesi tamamıyla incelenip yorumlansa dahi,

---

17 Bkz. Platon, *The Republic*, 2. kitap, 376-e, çev. Paul Shorey, *The Collected Dialogues of Plato*, ed. Edith Hamilton ve Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973), s. 623; *Purgatorio* [*Araf*], XV:117.

18 Bkz. Giovanni Carlo Federico Villa, *Cima da Conegliano: Maître de la Renaissance vénitienne*, İtalyancadan çev. Renaud Temperini (Paris: Réunion des musées nationaux, 2012), s. 32.

inatçı okur yine de ondan önce gelenlerin, ormandaki hayvanların ayak izleri gibi anlattıkları ve anlamı incelemeye açık yeni bir metin oluşturan okumalarıyla baş başa kalır. Ve bu ikinci okuma başarılı olsa bile, o ilk okumalarla yorumun yorumları ve açıklamanın açıklamalarından oluşmuş metin vardır ortada yine – böyle böyle son anlam kırıntısı bile bütünüyle incelenene kadar gider bu. Bir kitabın sonu iyi niyetli bir hayaldir. Zeno'nun hareketin imkânsızlığını ispatı gibi, her okurun kabul etmesi gereken çelişkili gerçek, okumanın hep süregiden ama sonsuz olmayan bir girişim olduğu ve tahayyül dahi edilemez uzaklıkta bir öğleden sonra, son metnin son kelimesinin nihayet okunacağıdır. On sekizinci yüzyılda Berdiçevli Rabbi Levi Yitzak, kendisinden Babil Talmudu'ndaki her bir risalenin ilk sayfalarının neden eksik olduğunu açıklaması istenince, "çünkü çalışkan adam ne kadar sayfa okursa okusun, daha ilk sayfaya varamadığını aklından çıkarmamalıdır" demişti.[19] O baştan çıkarıcı ilk sayfa hâlâ bizi bekliyor.

İlk sayfayı bulma arayışı başarılı olmadıysa da denenmediğinden değil. On beşinci yüzyılın ikinci yarısında sürgününe Venedik'te devam etmeden önce bir süre İspanya'ya yerleşen ve âlimane okumalarının ilkeleri konusunda gayet katı bir tavra sahip olan Portekizli filozof İzak Abravanel, İbn Meymun'a sıradışı bir itirazda bulundu. İbn Meymun, Aristoteles ve Kitab-ı Mukaddes'i uzlaştırmanın yanı sıra, Tevrat'ın kutsal kelimelerinden Yahudi inancının temel ilkelerini çıkarmaya çalışıyordu.[20] İbn Meymun 1204 tarihli ölümünden kısa bir süre önce, İskenderiyeli Philo'nun birinci yüzyılda başlattığı bir özet şerh geleneğine uyarak, Philo'nun beş ana dini akideden oluşan listesini on üçe çıkarmıştı.[21] Bu şekilde sayısı artmış olan bu on üç akide, İbn Meymun'a göre, bir Museviliğe bağlılık sınavı olarak kullanılacak ve doğru inanç sahiplerini *goyim*'den ayıracaktı. İbn Meymun'un dogmasına karşı çıkan Abravanel, Tevrat Tanrı tarafından bahşedilmiş, hiçbir hecesi atılamayacak bir bütün ol-

19 H. Strack ve G. Stemberger, *Introducción a la literatura talmúdica y midrásica* (Valencia: Institución San Jerónimo, 1988), s. 76.

20 Bkz. B. Netanyahu, *Don Isaac Abravanel, Statesman and Philosopher*, beşinci baskı, gözden geçirilmiş ve güncellenmiş (Ithaca: Cornell University Press, 1998), s. 122.

21 Bkz. Herbert A. Davidson, *Moses Maimonides: The Man and His Works* (Oxford: Oxford University Press, 2005), s. 72.

duğu için, kutsal metni içinden bir dizi temel aksiyom seçmek için okuma girişiminin samimiyetsiz, hatta belki de sapkın bir girişim olduğunu belirtti. Abravanel Tevrat'ın kendi başına eksiksiz olduğunu ve herhangi bir kelimesinin bir diğerinden daha çok ya da daha az önem arz etmediğini savunuyordu. Abravanel'e göre yorum sanatı okuma sanatının müsaade edilebilir, hatta övgüye değer bir eşlikçisi olsa da Tanrı'nın kelamı hiçbir çift anlamlılığa izin vermiyor, kendini düz, mükemmelen anlaşılır şekilde belli ediyordu. Abravanel dolaylı olarak, yazar olarak Yazar ile yazar olarak okur arasında bir ayrım yapıyordu. Okurun görevi kutsal metni zihinsel veya fiziksel olarak kısaltıp düzenlemek değil, Hezekiel'in melek tarafından ona sunulan kitabı yuttuğu gibi onu bir bütün olarak yutmak, sonra da tatlı mı, acı mı, yoksa her ikisi de mi olduğuna karar verip oradan yoluna devam etmekti.

Abravanel, İber Yarımadası'nın en eski ve en prestijli Yahudi ailelerinden birine mensuptu. Bu aile Kral Davud'un soyundan geldiğini iddia ediyordu. Abravanel'in babası Portekiz prensine mali müşavir olarak hizmet etmişti; oğlu ise Sansevero Prensi'nin daha sonra Napoli'de basacağı Yeni Platoncu klasik *Sevgi Diyalogları*'nın yazarı Leon Hebreo'ydu. Abravanel doymak bilmez bir kitap kurduydu ve peşine düştüğü okumalar sadece parşömen ve kâğıt tomarlarına yazılmış olan Tanrı kelamını değil, muazzam dünya kitabına işlenmiş Tanrı kelamını da kapsıyordu. Yahudi geleneğinde, doğal dünyanın Tanrı kelamının maddi tezahürü olduğu fikri, kutsal metinlerde göze çarpan bir çelişkiden doğar. Mısır'dan Çıkış Kitabı, Sina Dağı'nda Tanrı'nın emirlerini aldıktan sonra Musa'nın yaptıklarını şöyle anlatır: "Musa gidip Rab'bin bütün buyruklarını, ilkelerini halka anlattı. Herkes bir ağızdan, 'Rab'bin her söylediğini yapacağız' diye karşılık verdi. Musa Rab'bin bütün buyruklarını yazdı" (Mısır'dan Çıkış 24:3-4; ayrıca bakınız Yasa'nın Tekrarı, Levililer, Çölde Sayım). Öte yandan *Mişna*'daki *Pirke Avot* risalesi şöyle der: "Musa, Sina Dağı'nda Tevrat'ı aldı ve onu Yuşa'ya, Yuşa yaşlılara, yaşlılar peygamberlere, peygamberler Büyük Meclis üyelerine iletti." (1:1) Bu iki ifadenin de doğru olması gerektiğinden, onları nasıl tutarlı kılacağız? İbn Meymun ve Abulafia'nın Aristotelesçi felsefeyle Tanrı Kelamı'nı tutarlı kılma girişimleri gibi, Abravanel de görünürde çelişkili olan bu kutsal metinlerin nasıl bağdaştırılabileceğine kafa yordu.

Dokuzuncu yüzyılın ilk senelerinde, ikinci asırda yaşamış üstatlardan Eliezer ben Hyrcanus'a atfedilmiş ve *Rabbi Eliezer'in Bölümleri* adını taşıyan Kitab-ı Mukaddes yorumu ortaya çıktı. Bu yorum, söz konusu açmaza bir cevap sunuyordu: "Musa, Dağ'da Rab'bin –adı kutlu olsun– önünde kırk gün geçirererek, bir öğrencinin ustasının önünde oturduğu gibi oturdu, gündüzleri yazılı Tevrat'ın hükümlerini okudu, geceleriyse sözlü Tevrat'ın hükümlerini öğrendi."[22] Böylece Tevrat, bir çifte kitap olarak takdim ediliyordu: Yazılı Tevrat ve sözlü Tevrat. Yazılı Tevrat, Tanrı'nın kelamından oluşan ve sonraları Kitab-ı Mukaddes olarak adlandırılan kitapta ciltlenmiş o değiştirilemez özdü. Sözlü Tevrat ise Tanrı ile yarattıkları arasında süregiden bir diyalogdu; bu diyalog ilham bulan öğretmenlerin yorumlarında kayda geçmiş ve dünyanın kendisinin tüm tepelerinde, nehirlerinde ve ormanlarında cisimlenmişti. On yedinci yüzyılda Baruch Spinoza, Tanrı'nın çifte tezahürünü şu meşhur şiarla tanımıştır: *God sive natura*, yani "Tanrı ya da [bir başka deyişle] Doğa." Spinoza'ya göre Tanrı ve Doğa aynı metnin iki ayrı basımı gibiydi.

Belki de Abravanel görevimizin sadece metni okumak, ona kendi kelimelerimizi ilave etmemek olduğunu anladığından, bu âlim, görmüş geçirmiş adam ilahi esinlenme fikrine itimat etmiyordu ve kehanetlere şüpheyle bakıyordu. Farklı nüshaları karşılaştırmak üzerine kurulu filologluk görevini yeğliyor, siyasi ve felsefi becerilerini yazılı Tevrat'ın ışığında Dünya Kitabı'nı çözmek için kullanıyordu. Tanrı ilginç araçlarından biri olan Katolik hükümdarlığı vasıtasıyla Yahudilerin ve Arapların İspanya'dan kovulmasını emretmiş ve onu, Don İzak Abravanel'i acılı bir sürgüne göndermiş olduğu için, bu cefadan kendi mecburi gezintilerini bir öğrenme tecrübesine dönüştürerek fayda sağlayacaktı: Tanrı'nın diğer kitabının sayfalarını, önünde, zaman ve uzamda birer birer açılırlarken incelemeye hazırlayacaktı kendini.

1492'de Venedik'te karaya adım attığında Abravanel kutsal kitaplara dair bilgisini irili ufaklı her olayda karşısına çıkan yeni topluma uyguluyordu. Mesela gördüğü ne soğuk ne sıcak muamele de göz

22 *Pirke de Rabbi Eliezer: The Chapters of Rabbi Eliezer the Great According to the Text of the Manuscript Belonging to Abraham Epstein of Vienna*, çev. Gerald Friedlander (New York: Sepher Hermon Press, 1981), s. 63.

önüne alındığında, Tevrat'ın ışığında, Doçe'nin idaresinin Katolik kralların gaddar ve dışlayan yönetimiyle nasıl kıyaslanabileceğini soruyordu kendine. Yasa'nın Tekrarı 17:14-20 iyi yönetmesi için bir hükümdarın nasıl seçilmesi gerektiğini belirtiyordu; Abravanel'e göre İspanyol kralı bu kutsal kaidelere karşı gelmişti. Yasa'nın Tekrarı'nın buyurduğunun aksine, Ferninand "kutsal yasanın bir örneğini bir kitaba" yazmamıştı; "Tanrısı Rab'den korkmayı, bu yasanın bütün sözlerine ve kurallarına uymayı öğrensin diye yaşamı boyunca her gün" onu inançla okumuyordu da. Abravanel şerhe dair kendi koyduğu kaideyi biraz zorlayarak, bu pasajın Talmudik yorumuna göre Yahudilerin bir kral ya da imparator tarafından yönetilmek zorunda olmadıklarını ileri sürdü. Öte yandan öyle yönetilmeyi tercih ederlerse, hükümdarın yetkileri kesinlikle Yasa'nın Tekrarı'nda belirtilen kısıtlamalara tabi olacaktı. Kral Ferdinand besbelli bunlara uymayı reddetmişti. O yüzden de Abravanel'e göre Venedik doçeleri Tevrat'ın hukukuna daha yakındı ve Yasa'nın Tekrarı'ndaki bir diğer yasağa –hiçbir hükümdarın "büyük ölçüde altın, gümüş biriktirmemesi" şeklindeki yasağa– açıkça uymamakla birlikte, genel olarak Venedik Cumhuriyeti'nin kısıtlayıcı düzenlemelerine bağlılıkla uyuyorlardı.

Abravanel Venedik'te sürgündeki Yahudi cemaatinin başı oldu ve siyasi becerilerini kardeşlerine yardım etmede kullandı. Her şeyden önce sadık ve titiz bir okur, bir rasyonalist, pratik bir adam, Yeremya ve Hezekiel "kâhinvari meyillerini" tenkit edecek kadar kendine güvenen bilimsel bir âlim idi. Muhtemelen Dante'yi ve *İlahi Komedya*'sını biliyordu, çünkü Roma, Bologna ve Venedik'te birkaç Yahudi âlim şiiri okumuş ve üzerine tartışmıştı. Âlim Yehuda Romano kendi cemaatine *İlahi Komedya*'yı anlatmış ve metni İbrani alfabesine geçirmiş, şair Immanuel de Roma da (ki belki de Romano'nun üvey kardeşiydi) Yahudi bakış açısından kendi versiyonunu yazmaya çalışmıştı.[23]

Yahudi imanının esası, vaat edilen Mesih'in geleceğine olan inançtır. Abravanel Tevrat'ı dikkatle okuyarak ve matematik bilgisinden faydalanarak, beklenen Mesih'in 1503 senesinde geleceği sonucunu çıkardı (ki bu tarih Abravanel'in çağdaşı, âlim tıp dok-

---

23 Bkz. Eco, *La ricerca della lingua perfetta*, s. 50.

toru Bonet de Lattes tarafından 1505'e ertelenmiştir). Abravanel bu beklentisinde hayal kırıklığına uğrayacaktı: 1508'de, Mesih'in gelişini haber vereceği söylenen mucizelerden hiçbirine tanıklık etmeden öldü. Son ânına kadar metni düz anlamıyla açıklayan biri olan Abravanel hatanın kendi okumasından kaynaklandığını addetti, hiçbir zaman bu sonucu çıkardığı kutsal metinlerden kaynaklandığını düşünmedi. Aksine hatasının, şerhin ayartıcı tehlikelerine dair inancını pekiştirdiği farz edilebilir.

İnsan niyetleri tarihinde defalarca gerçekleştiği üzere, büyük ve iddialı bir merak tesadüfi bir hatayla gölgelendi. Abravanel'in hermenötik kutsal metinlerin bütünlüğüne ve dünyanın aynasına olan güveni yeniden sağlama çabası, onun Mesih'in gelişinin tarihini belirlemedeki hatasının gölgesinde kaldı. Eğer ikincisinde başarılı olamamışsa, insan ilkine ne kadar inanabilirdi ki?

Abravanel Tevrat'ın doğru okunuşunun, akıl ve mantığın şiirsel ve hayalci tetkike baskın çıkması gereken bir okunuş olduğunu ileri sürmüştü. Ancak getto duvarlarının boğucu sınırları içinde, 1552'de sayıları 900 kişiyi aşan Venedik Yahudileri, Talmud'un katı bir okumasından öte bir şeye özlem duyuyorlardı: Sihirli bir yardım değilse de en azından sihirli bir ümit sunacak bir okumaya özlem duyuyorlardı. Yirminci yüzyılda Rainer Marie Rilke Venedik gettosunu, deniz kıyısında uzanmak yerine, Yahudilere müsaade edilen alanın sıkışıklığı yüzünden yeni bir Babil gibi göklere doğru büyüyen, hikâye anlatımı için ideal bir yer olarak tarif ediyordu. Anlatmayı seçtikleri öykülerse sihir öyküleriydi.[24]

Yahudilerin büyük kısmı yitirilmiş üstadın çok titiz derslerinden yararlanmak yerine onun kehanetlerini (her ne kadar hatalı olsalar da) hatırlamayı tercih ettiler. Venedik Yahudileri, başarısızca tahmin edilmiş kronolojiyi daha iyi anlamak, ona daha iyi katkıda bulunmak, hatta onu çürütmek üzere Mesih'in kesin gelişi için yeni bir tarih belirlenmesine faydası olabilecek okült irfana ve kadim büyülere yönelik bir iştah sergilemeye başladılar. Kıyamet vizyonlarından tutun da (Abulafia'nınkiler gibi) kehanet kılavuzlarına kadar her çeşit Kabalacı kitap da, Yahudi kitaplarının basımına bir

24 Bkz. Attilio Milano, *Storia degli ebrei in Italia* (Torino: Einaudi, 1963), s. 668; Rainer Maria Rilke, "Eine Szene aus dem Ghetto von Venedig", *Geschichten vom lieben Gott* (Wiesbaden: Insel Verlag, 1955), s. 94.

izin veren, bir yasak koyan Engizisyon'un dalgalanan müsamahası altında Venedik matbaalarından akıyordu.[25]

Bu çok sayıdaki kitap arasında Talmud, hem doğal hem de sihirsel irfan kitabı kabul ediliyordu. Talmud âlimlerinin en büyüğü, Raşi olarak bilinen Rabbi Şlomo Yitzhaki *Mişna*'da "gerçek" bir sihir eylemi gerçekleştiren sihirbazların (*mekhaşef*) taşlanması gerektiğini ilan ederken, metin okült sanatın öğrenilmesiyle uygulanması arasında net bir ayrım yapıyordu. M. S. 120 senesindeki ölümüne yakın bir dönemde, en mütevazı şeyler konusunda bilge ama Sanhedrin'in (Yahudi liderler konseyi) hükümlerine uymadığı için onları öğretmesi yasaklanmış Rabbi Eliezer, tıpkı Faust gibi artık tüm bilgisinin faydasız olmasından yakınıyordu. "Salatalıkların nasıl ekileceği konusunda üç yüz –kiminin söylediği kadarıyla üç bin– hüküm biliyorum ama Akiba ben Yasef haricinde kimse bana bunları sormadı şimdiye kadar" diyordu. "Bir keresinde o ve ben yolda yürüyorduk. Dedi ki, 'Üstat, bana salatalık ekmeyi öğret.' Bir şey dedim, bütün tarla salatalıklarla doldu. Dedi ki, 'Üstat, bana salatalık ekmeyi öğrettin, şimdi de sökmeyi öğret.' Bir şey dedim, tüm salatalıklar tek bir yerde toplandı." Bu sihir gösterisi konusunda Talmud şöyle yorum yapıyor: "Diyor ki, 'Bunu [bu ulusların iğrenç törelerini] öğrenip uygulamayın' (Yasa'nın Tekrarı 18:9) – uygulamak için öğrenmeyebilirsiniz ama anlamak ve öğretmek için öğrenebilirsiniz."[26] Talmud tasavvur edilmiş eylemle gerçekleştirilmiş eylem arasındaki farkın, edebiyat ve muhayyilede müsaade edilen ama hayatta müsaade edilmeyen arasındaki farkın altını çizer.

Böylesi mühim meseleler üzerine düşünürken, Talmud hayatiydi: *Şulhan Aruh* ya da Yahudi Kanunu, devamlı olarak Talmud çalışmak için zaman ayrılması gerektiğini emreder. Matbaanın icat

---

25 Abravanel'in icat ettiği (ve hiç şüphesiz kendisinin de dehşet içinde reddedeceği), matematiksel açıdan da desteklenen kurtuluş vaadinin kocaman gölgesi, sonraki birkaç yüzyılın Yahudi sabrının üstüne vuracaktı. Öyle ki, 1734'te bile Venedik rabinik kurulu, Mosè Chaím Luzzatto adında biri aleyhinde, kendi tanıdıklarından birinin beklenen Mesih olduğunu duyurması sebebiyle aforoz kararı çıkardı. Mesih'in gelişi Abravanel'in hesaplarına göre açıklanamaz şekilde 231 yıl gecikmişti. Bkz. Riccardo Calimani, *The Ghetto of Venice*, çev. Katherie Silberblatt Wolfthal (New York: M. Evans, 1987), s. 231-235.

26 Gideon Bohak, *Ancient Jewish Magic: A History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), s. 358-359.

edilmesinden önce, yeşiva öğrencileri ya kendileri tek tek risaleler kopya ederler ya da bu işi kâtiplere yaptırırlardı, ama "sistem yavaş ve hataya meyilliydi."[27] Bu soruna bir çözüm bulunması gerekiyordu.

Venedik daha on altıncı yüzyılın başlarında, hem matbaacılarının ustalığından hem de kitap ticaretinin hacminden dolayı Avrupa'nın tartışılmaz yayıncılık merkezi haline gelmişti. Venedik'te basılan ilk İbranice kitap, yani Ya'akov ben Aşer'in *Arba'ah Turim* ya da *Dört Emir*'i Rabbi Meşullam Cusi ve oğullarının matbaasından çıkmış olsa da, Venedik matbaacılık piyasası neredeyse tamamen Yahudi olmayanların elindeydi. Daniel Bomberg, Pietro Bragadin ve Marco Giustiniani gibi isimlerin de aralarında bulunduğu bu matbaacıların hepsi, İbranice kitaplar basarken "harfleri dizmeleri ve düzeltilerde yardımcı olmaları" için Yahudi zanaatkârlar da çalıştırıyorlardı.[28] Yine de asıl önemli olan kitapları kimin bastığı değil, İbranice kitapların artık kolayca ulaşılabilir olmasıydı, bu açıdan da Gutenberg'in icadı Yahudilerle kitapları arasındaki ilişkiyi değiştirmişti. On beşinci yüzyılın sonlarına kadar, pek az Yahudi cemaatinin iyi bir kütüphaneye sahip olabilecek maddi imkânı bulunuyordu ve bu konudaki çabaların büyük kısmı, hatalı nüshaları düzeltip doğru metinler elde etmeye yönelikti. Matbaanın icadıyla Avrupa'nın dört bir yanındaki matbaacılar sadece Yahudi cemaatlerinde değil, Yahudi olmayan cemaatlerde de İbranice kitaplar için bir pazar bulunduğunu çabucak fark etti. Tanah, dua kitabı, haham yorumları ve Yahudi teolojisi ve felsefesi eserleri yağmur gibi yağıp her sınıftan okura ulaştı ve Yahudiler için zorunlu Tevrat çalışmasını kolaylaştırdı. Venedik uluslararası pazarda dikkate şayan bir üstünlük kurana kadar, Avrupa'daki inkunabeller döneminde (yani 1501'den önce) yüz kırk İbranice kitap basıldı.[29]

Muhtemelen Venedik'teki İbranice kitap üretiminin başyapıtı, Abravanel'in ölümünden elli sene kadar sonra Daniel Bomberg tarafından gerçekleştirilen ilk eksiksiz Babil Talmudu basımıydı. Daniel van Bomberghen olarak doğan ve aslen Antwerp'li olan

---

27 Bkz. Marvin J. Heller, *Printing the Talmud: A History of the Earliest Printed Editions of the Talmud* (Brooklyn, N.Y.: Im Hasefer, 1992), s. 7.

28 Bomberg, alıntılayan Calimani, *The Ghetto of Venice*, s. 81-82.

29 *Editoria in ebraico a Venezia*, catalogo de la mostra organizzata da Casa di Risparmio di Venezia, Comune di Sacile (Venedik: Arsenale Editrice, 1991).

Bomberg, 1516 yılında, adını İbraniceye tercüme ettiği Venedik'e yerleşti. Venedik'te geçirdiği otuz yıl boyunca (doğduğu şehre 1548'de döndü, bir sene sonra da orada öldü) en iyi ve en önemli Yahudi kitaplarından bazılarını üretti ki bunların arasında ferasetli bir şekilde Papa X. Leo'ya adadığı *Biblia rabbinica* (Aramiceye yapılmış çevirilere ve önemli Ortaçağ âlimlerinin yorumlarına da yer veren Tanah) da vardı. Bomberg her şeyden önce bir iş adamı olsa ve sadece satacağını düşündüğü şeyleri bassa da, kimi âlimlerin tabiriyle "misyoner niyetler"le hareket ediyordu, yaptığı işi çok seven bir kitapçıydı. Muhtemelen sansürcülerden kaçabilmek için Bomberg Yahudi kitaplarının yanı sıra 1539'da, Gerard Veltwyck'in yazdığı *Itinera deserti de judaicis disciplini* (Yahudi Halkının Çöl Yolculukları) adında anti-Semitik bir risale de bastı. Bu onun yegâne anti-Semitik yayınıydı.[30]

Felice da Prato adlı bir keşişin de yardımıyla Bomberg İbranice karakterlerle basılmış kitaplar serisine Pentatök ile başladı. Bunu Peygamberler'den bir seçki takip etti, ardından da hem Babil hem de Filistin Talmudları geldi ki bunlar Raşi'nin on birinci yüzyıldaki yorumlarını da içeriyordu. Bomberg kendi Talmud basımı için özel olarak oluşturulmuş, Yahudi ve Yahudi olmayan âlimlerden müteşekkil bir gruptan faydalandı. Bu kararı, daha sonra Avrupa'da birçok basımevinin Yahudi eserlerini baskıya hazırlamada uygulayacağı bir model teşkil etti.

On iki ciltlik setler halinde basılan Babil Talmudu, tamamlanması Bomberg'in üç senesini alan devasa bir girişimdi. Bomberg süslemeden haz etmezdi: Tüm bu ciltlerin baş sayfaları herhangi bir aile armasına da, basımevi damgasına da yer vermez. *Pesahim* adlı risalenin (üçüncü ciltte) baş sayfası şöyle der:[31]

> *RİSALİ PESAHİM PESAH RİŞON VE ŞENI. RAŞİ, TOSAFOT, PİSKEİ Tosafot ve Aşeri'lerin her maniden muaf yorumlarıyla, sahih ve çalışmaya yönelik olarak hazırlanmıştır. Nasıl ki Rab'bin eli bize lütufta bulunduysa, bu metin hiç basılmış olmadığından, Rab'bim bize her altı emri tamamlamayı nasip etsin. Bu kitabın burada, VENEDİK'te, evinde basıldığı Antwerp'li Daniel Bomberg'in gayesi de budur.*

30 Heller, *Printing the Talmud*, s. 135-182.
31 Alıntılayan Heller, *Printing the Talmud*, s. 142.

Daha önce başka şehirlerde bir dizi tek tük Talmudik risale ortaya çıkmışsa da, bütün bir külliyatın âlimane bir bütün olarak ilk basılışı buydu. Bomberg, metni için o dönemde mevcut tek el yazmasına, Münih kodeksi olarak bilinen 1334 tarihli el yazmasına sırtını yasladı. Bomberg baskısının mizanpajı hem etkinliği hem de özgünlüğüyle dikkate şayandır. Bomberg baskısında Talmud metninin kendisi, köşeli İbrani harfleriyle yazılı olarak her sayfanın ortasında yer alır. Raşi'nin yorumları iç kenar boşluğunda, *tosafot* ya da "ilaveler" (çeşitli yorumculara ait diğer önemli yorumlar) ise dış kenar boşluğundadır ve ikisi de "rabbinik" ya da "raşi" olarak bilinen yarı-bitişik el yazısı Gotik karakterlerle yazılmıştır. Sonraki tüm Babil Talmudu basımları Bomberg'inkinin mizanpajını taklit etmiş, sadece metnin ve yorumların düzenini değil, kelimelerle harflerin konumlarını da aynen korumuştur.

Fransız âlim Marc-Alain Ouaknin, Bomberg'in Talmud'undaki sayfa düzeninin Venedik'in kendi düzeninden esinlendiğini ileri sürdü; bununla birlikte gettonun şehrin içindeki konumundan esinlendiği de söylenebilir: Getto, Venedik'in içinde bir Yahudi çekirdeği oluşturur, şehrin kendisiyse çok iyi bilindiği gibi kara ve suyla çevrelenip kutu gibi kapatılmıştır ki bu da ortaya bir çerçeve içinde çerçeve içinde çerçeve çıkarır. Abravanel'in ölümünün üzerinden on yıl geçmeden, 29 Mart 1516'da, Venedik Yahudileri'ne ilk defa getto duvarları içinde kalmaları emredildi. "Geceleyin dışarıda dolaşmalarını" önlemek için gettonun iki kapısı gece yarısı, maaşlarını Yahudilerin vermek zorunda olduğu iki nöbetçi tarafından kilitleniyordu. Öngörülen çevrelenme, 1500'de Jacopo de' Barbari tarafından basılan bir Venedik perspektif haritasında belli olmaya başlamıştır bile: Bu harita gettoyu kanallarla ve sıra sıra binayla tamamen çevrilip içeri kapatılmış olarak gösterir – tıpkı açıklamalı bir sayfanın ortasındaki bir metin adası gibi.[32]

Venedik'e yolu düşen herkes gibi Bomberg de şehrin gömme, dolambaçlı yapısından etkilenmiş olmalı. İster şehrin kendisinden ve kanallarıyla adalarının oluşturduğu ağdan etkilenmiş olsun, isterse de genel şehir tasarımının bir mikrokozmosu olarak görü-

---

32 Marc-Alain Ouaknin, *Invito al Talmud*, çev. Roberto Salvadori (Torino: Bottati Boringhieri, 2009), s. 56; harita için bkz. Calimani, *Ghetto of Venice*'in ön yan kâğıdı.

len etrafı çevrili gettodan, matbaacının muhayyilesi bilerek ya da bilmeyerek, yerleştiği yerin labirentvari düzeninin bir yansımasını yaratmıştı sayfada. Venedik ve gettosunu gösteren bir haritayı yanlamasına çevirin, ortaya temiz çizgileri rüyada görülen bir resminki gibi bükülmüş ve kırılmış haliyle Talmud sayfasına benzer bir şey çıkıyor. Her gelenin keşfettiği eşsiz, düşsel şehir böylece, tıpkı şehrin kendisi gibi Tanrı'nın eseri üzerine bir yorum olan bir kitapta yankılanıyor: Tevrat'ı açıklayan Talmud, Tabiat Kitabı'nı açıklayan Venedik'i aksettiriyor. Nasıl ki Talmud âlimane açıklamalarıyla, halka iletmek üzere Musa'ya verilen kelamı çevreliyorsa, ateş ve havanın Venedik'i Tanrı'nın toprağı ve suyuyla çevriliyor ve bunlar da karayla deniz arasında süzülen alevli şatoları mest olmuş bir konuşmacının cevabi nefesiyle perdahlayarak açıklıyor.

G. K. Chesterton şöyle demişti: "Belki de Tanrı tekdüzeliğe sevinecek kadar güçlüdür. Tanrı'nın her sabah Güneş'e 'Bir daha', her akşam da Ay'a 'Bir daha' diyor olması mümkündür."[33] Yıldızların ya da evrenin ölçeğinde, Tanrı'nın kitabı hem eşsiz hem de tekrarlıdır. Bu kitabın dipnotları olan bizler de aynısını yapmaya çalışırız. Böylece Venedik'in görünmez ve eşsiz çekirdeği coğrafi ve mimari, şiirsel ve sanatsal, siyasi ve felsefi bir yorumlar kakofonisiyle ilanihaye çerçevelenirken, Talmud (Gutenberg'in icadının yardımıyla) kendi yerleşik yorumlar girdabını tekrar tekrar üretir. Hem nüsha ardına nüsha basmak suretiyle, hem de her bir sayfasının tasarımında tekrar tekrar gerçekleşen bir üretimdir bu. Ve hiçbir tasarım tesadüfi olmadığından, hem Venedik'in hem de Talmud'un düzeni okuyuculara bu haritalarla kendi sezgisel zekâlarını ve kültürel hafızalarını sınama imkânı sunar.

Şehre giden herkesin bildiği üzere, haritalar Venedik'te tamamen faydasızdır. Ancak ve ancak kaldırımlarıyla köprülerini, *campi*'siyle parıldayan cephelerini, farklı çağlardan taş aslanların beklediği ve muhtemelen Dante'nin de kendi zamanında görmüş olması gereken Tersane'sini tekrar tekrar deneyimleyerek bu şehrin dolambaçlı ahengine bir nebze aşina olunabilir. Romantikler kendini bir kitaba kaptırmaktan, kitabın içinde kendini kaybetmekten bahsederdi ya hani, işte Venedik'i tanımak da onun içinde kendini kaybetmeyi

33 Gilbert K. Chesterton, *Orthodoxy* (New York: John Lane, 1909), s. 108.

gerektirir. Gerçek bir Venedik erbabı, gözleri bağlanıp şehrin içine salınsa dahi kendini bulduğu yeri dokunma ya da koku ya da işitme duyusuyla her zaman bilecek, şehri düzeninin her bir kıvrımı ve dönemeciyle okuyacaktır.

Aynı şekilde Talmud da haritasızdır ama daimi ve bilge bir okuyucu her bir sayfada neyin bulunduğunu hem hafıza hem de alışkanlık sayesinde bilecektir. *Şas Pollak* ("Talmud"un İbranicedeki bir kısaltması olan *Şas* ve "Polak" anlamındaki *Pollak*'tan) olarak bilinen bir yeşiva okuma sınavında, Talmud'da rastgele bir sayfa açılır ve herhangi bir kelimenin üzerine bir iğne konur. Sınavdan geçmekte olan okuyucuya tam o noktada ama başka herhangi bir sayfada hangi kelimenin bulunduğu sorulur. Okuyucu cevabını verdiğinde, iğne bahsedilen sayfaya ulaşana dek bastırılarak kitap delinir. Eğer okuyucu gerçek bir âlim, "kendini Talmud'da kaybetmiş", böylece de tüm metni kafasında görselleştirebilen biriyse, cevabı doğru çıkacaktır. Talmud'un hakiki bir okuyucusu kendini nerede bulduğunu her zaman bilir.[34]

On üçüncü yüzyılda, Aziz Bonaventura bir noktaya dikkat çekmişti: Tanrı, Kelam ile âlemi yarattıktan sonra onun sayfada ölü göründüğünü fark etmiş ve "Şeylerin anlamını göstermek için ilk kitabı aydınlatacak ikinci bir kitabın gerekli olduğuna karar vermişti." Bonaventura şu sonuca varıyordu: "İşte bu, Dünya Kitabı'nda yazılı olduğu haliyle şeylerin benzerliklerini, özelliklerini ve anlamlarını gösteren Kutsal Kitap'tır."[35] Talmudcular gibi Bonaventura için de bir kitap (Kitab-ı Mukaddes) diğer kitabın (Dünya) okunmasını mümkün kılıyor ve özde ikisi de aynı metni içeriyordu. Talmudik yorumlar o metni kopyalamaya, açmaya ve açıklamaya devam ediyor ve zamanla Dünya Kitabı'nda muazzam, süregiden bir palimpsest teşhis eden bir okuma katmerlenmesi üretiyordu. Bu şekilde okuma iki yönde ilerliyordu: Derinlerdeki evrensel öz metne varıp onu kavrayabilme çabasıyla dalışa geçmek ve kendini

---

34 Pennsylvania Üniversitesi Yahudi Enstitüsü Koleksiyonları'ndan Arthur Kiron'a bu bilgi için minnettarım. Bay Kiron beni şu kaynağa yönlendirdi: George M. Stratton, "The Mnemonic Feat of the 'Shass Pollak'", *Psychological Review* 24, no. 3 (Mayıs 1917): 181-187.

35 Aziz Bonaventura, *Collationes in Haxaemeron*, 13.12, alıntılayan Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1981), s. 73.

birikmiş yığına ilanihaye ekleyen her dem yeni, özgünleştirilmiş bir metinle yeni okurlar nesline el uzatmak.

Belki de bu özgünleştirilme sürecinin kendine ait olduğunu kabul etmeksizin, Venedik de iki okuma dürtüsü arasındaki gerilimde varlığını sürdürüyor. Bir taraftan, pek az şehir kendi mitolojisi ve tarihi konusunda bu kadar açıkça üsteleyen bir tavra sahiptir. Venedik ilk bakışta kendi imgesel köklerinde, toprakta ve suda, taşta ve amellerde bir gezintiye çıkılmasını, bir ziyaretçinin attığı her adımda kaynağa doğru derinlemesine bir iz sürme faaliyeti yürütmesini ve şehrin kanallarını takip ederek efsanevi başlangıcına kadar inmesini talep eder. Öte yandan Venedik ancak tarihi okumaların birbirini izlemesiyle, her yeni okumayı (ilk başta aydınlatıcı görünse de) tekrardan ibaret, banal ve basmakalıp bulup bir kenara atarak kendini şimdide tanımlamak ister. Tatmin edici bir Venedik yoktur. Okuru aynı anda iki zıt yöne, tarih kitaplarının teorik şehrine ve hikâyelerle resimlerin hayali şehrine doğru çeken Venedik, bu süreç içinde sık sık (bütün dünya gibi) bir şekilde kaybolur.

Venedikli bağnazların Aziz Markos'un kemiklerini 828'de İskenderiye'deki mezarından çalışının hikâyesi gayet iyi bilinir. Bu *furta sacra* ya da "kutsal hırsızlığın" sonucunda, Aziz Markos ve aslanı şehrin koruyucusu olarak Aziz Theodor ve ejderhasının yerini aldı. Ancak şu anda her iki aziz de samimi bir arkadaşlık içinde, San Marco Meydanı'nın üzerinde heybetle yükseliyor. Kitabı bazen refahı belirtecek şekilde açık, bazense bir savaş dönemini işaret edecek şekilde kapalı duran ve çoğu zaman bir kılıçla ya da bir haleyle tasvir edilen okuryazar aslan, sürekli kendi sembolik önemini değiştiriyor yahut zenginleştiriyor. Bu sembolizm sorgulanmış olmakla birlikte, popüler okumalar halen bunlar.[36]

İbn Meymun, *Hilkhot Talmud Torah* (Tevrat Çalışması için Kanunlar) eserinde, "çalışma zamanı üçe bölünür" diyor. "Üçte biri yazılı Tevrat'a, üçte biri sözlü Tevrat'a ayrılır, diğer üçte birinde ise düşünülür, belli öncüllerden sonuçlar çıkarılır, bir anlamdan bir başka anlama varılır, bir şey bir başka şeyle karşılaştırılır ve

36 Bkz. Marina del Negro Karem, "Immagini di Potere: Il Leone Andante nel Battistero di San Marco di Venezia," *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arte* 162 (2003-4): 152-71.

Tevrat'ın nasıl çalışılacağına dair kurallar muhakeme edilir – ta ki kişi kuralların temelini Tevrat'ın teşkil ettiği irfanına ulaşana, böylece de işitme yoluyla öğrenilende neyin yasak olduğunu, neye müsaade edildiğini anlamayı öğrenene dek. İşte Talmud denen şey de budur." İbn Meymun'a göre, bilgeliğe ulaşan bir âlimin artık kendini yazılı Tevrat'ı (peygamberlerin sözlerini) okumaya da, sözlü olanı (âlimane yorumlar) dinlemeye de adamasına gerek yoktur, artık kendini sadece "zihninin ölçüsüne ve aklının olgunluğuna göre" çalışmaya, merakının peşinden gitmeye adayabilir.[37]

Conegliano'nun aslanı elbette ki Venedik'te sıradan bir şey. Rölyefler ve bas rölyefler, aslanağızları, bayraklar, armalar, çeşme süslemeleri, mozaikler, vitray pencereler, sütun başlıkları, kuyu başları, mazgal şevleri, kilit taşları, Tersane'de dizili olanlar gibi tekli heykeller ve her müzede tablolar: Şehirde aslanın huzurunda bulunmaya layık olmayan neredeyse hiçbir şey yok. Venedik'te aslan her yerde: Kâh *andante*, yürür halde, kâh gerçek ölçülerinden daha kısa ya da cepheden, kâh beklenti içinde bir evcil hayvan gibi sağrısının üstünde oturur gösterilen; kâh Cheshire Kedisi gibi neredeyse koca bir sırıtıştan ibaret olan, kâh adaleli vücudunun tamamını altın yaldızlı ve gösterişli bir çerçevenin içine tıkıştırmak zorunda kalan; kâh silüetini resmi ekslibrise damgalamış, kâh Çin'de yapılmış suni karlı plastik fanusların içine yerleştirilmiş olarak. Ve bunların her birinde de, ister hayvan bedeniyle teşrif etsin, ister çevresinde metonimik olarak yansıtılmak suretiyle orada bulunsun, Aziz Markos'un aslanı her zaman yalnızca şu ya da bu okumanın farz ettiğinden daha fazlasını temsil eder. Conegliano'nun aslanının faal hayat ve tefekkür hayatı arasında durduğu gibi Tanrı'nın iki kitabı arasında kalmış, neredeyse görünmez vaziyetteki binici ise, okumanın, kitabın ve dünyanın görülür simgelerinin ötesindeki somut manzarayı keşiftedir. Sanki iki kitabın da kendi başına kâfi gelmediğini sezen (tıpkı İbn Meymun'un cesurca ileri sürdüğü gibi) sanatçı, resme üçüncü bir seçeneği, Abulafia'nın aracısına denk gelen bir şeyin sembolünü de koymuştur.

---

37 *Mishneh Torah: The Book of Knowledge by Maimonides*. Bodleian kodeksine göre yayına hazırlanmış; önsöz, Kitab-ı Mukaddes ve Talmud referansları, notlar ve İngilizce çeviri Moses Hyamson (Kudüs: Feldheim, 1981).

Otuz ikinci mezmur şöyle der: "At ya da katır gibi anlayışsız olmayın; onları idare etmek için gem ve dizgin gerekir." Otuz üçüncü mezmur ise buna şöyle bir ilavede bulunur: "Zafer için at boş bir umuttur, büyük gücüne karşın *kimseyi* kurtaramaz." Conegliano'nun tablosunda hayvanın cehaletini dizginleyen, onun insanı zarar görmekten korumayacağını bilen ve "büyük gücü"nü sabit ve kesin bir amaca yönlendiren binici, Kitab-ı Mukaddes ve açıklamalarının kısıtlamalarından kurtulur ve henüz yazılmamış ifadelerden müteşekkil, hafıza ve düşüncede gelişmiş yeni bir manzara yaratır. Hatırlanmış kelamın ve dünyanın sayfaları meraklı muhayyilede döndürülüp açıklamalarla bezenirken kendini değiştirmesine ve dönüştürmesine müsaade edilen bir metin. İster şehri, ister kitabı keşfe çıkarken, sözlü ve yazılı Tanrı Kelamı ile insan dünyası arasındaki binici her okuyucunun talep etmesine izin verilmesi gereken şeyi arama özgürlüğüne sahip. Kadim sembollerin tercüme edilemez, konvansiyonel dilinde belki de bu cevap verilemez sorgucunun da bir işlevi vardır.



Dante ve Vergilius buza hapsolmuş devlere rast geliyorlar. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in XXXI. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

6

Dil Nedir?

2013 Noel'inden bir hafta önce, akşamın erken vaktinde bir mektuba cevap yazmak için masamın başına oturdum. Fakat tam yazacaktım ki, kelimeler benden firar ediyorlarmış, kâğıda varmadan buharlaşıp gidiyorlarmış gibi bir hisse kapıldım. Şaşırdım ama endişelenmedim. Çok yorgun olduğuma kanaat getirdim ve o mektubu bitirdikten sonra paydos etmeye karar verdim. Daha iyi yoğunlaşmaya çalışarak, yazacağım cümleyi kafamda şekillendirmeye gayret ettim. Ne var ki, söylemek istediğim şeyi kabaca bilmeme rağmen cümle bir türlü zihnimde biçim almıyordu. Kelimeler isyan ediyor, onlardan istediğim şeyi yapmayı reddediyordu; Humpty Dumpty'nin aksine, onlara "hangi tarafın efendi olacağını" gösteremeyecek kadar mecalsiz hissediyordum kendimi. Zihnimi epey bir zorlamamın ardından, ıstırapla da olsa birkaç kelimeyi bir araya getirmeyi başardım ve sayfaya anlaşılır bir şekilde geçirdim. Sanki bir alfabe çorbasının içinde ihtiyacım olan kelimeleri bulup çıkarmaya çalışıyordum ama ne zaman kaşığımı daldırıp da içlerinden birini almaya yeltensem, kelime ânında dağılıp anlamsız parçalara bölünüyordu. Tekrar eve girip partnerime bir terslik olduğunu söylemeye çalıştım ama kelimeleri yazamadığım gibi, ağzımla da oluşturamıyordum, ancak eziyet verici tutuklukta bir kekeleme çıkıyordu dudaklarımdan. Partnerim ambulans çağırdı. Bir saat sonra acilde inme tedavisi görüyordum.

Kendime kelimeleri hatırlama yetisini değil de sadece sesli olarak ifade edebilme yetisini yitirdiğimi ispatlamak için, edebi eserlerden ezbere bildiğim parçaları kafamda tekrar etmeye başladım. Kolayca akıp gidiyordu: San Juan de la Cruz ve Edgar Allan Poe'dan şiirler, Dante ve Victor Hugo'dan bölümler, Arturo Capdevila ve Gustav Schwab'dan komik manzumeler hastane odamın karanlığında net bir şekilde yankılanıyordu. Okuma yeteneği beni hiç bırakmamıştı, birkaç saat sonra ise tekrar yazabilmeye başladım.

Ancak hemşirelerle konuşmaya çalıştığımda kekelemenin devam ettiğini gördüm. Dört ya da beş hafta duraksayarak konuşmadan sonra kekeleme de kayboldu.

Bu deneyim dehşet verici olmakla birlikte beni düşünce ve dil arasındaki ilişki üzerine kafa yormaya itti. Eğer benim inandığım şey doğruysa da düşünce kendini zihinde kelimeler vasıtasıyla şekillendiriyorsa, düşüncenin kıvılcımının çaktığı o bir saniyeden çok daha kısa ilk anda birden düşüncenin etrafında kümelenen kelimeler, muhayyile için kolaylıkla ayırt edilebilir olmuyor: Düşünceyi sadece *in potentia* teşkil ediyor bunlar. Meydana getirdikleri söz öbeği zihne su altındaki bir şeklin varlığını algılama imkânı veriyor ama bütün ayrıntısıyla değil. Konuşanın dilinin (ki her dil, bir başka dile ancak kusurlu şekilde tercüme edilebilecek, kendine mahsus düşünceler üretir) yüzeye çıkmasına sebep olduğu bu şeklin içinden zihin, düşünceyi anlaşılır kılmak için o dildeki en uygun kelimeleri seçiyor – sanki söz konusu kelimeler bir düşünce mıknatısının etrafına toplanmış metal çapaklarıymış gibi.

Beynimi besleyen damarlardan birindeki bir kan pıhtısı birkaç dakika boyunca oksijen geçişini engellemişti. Bunun sonucunda sinirsel geçiş yollarından bazıları kapanmış ve ölmüştü, muhtemelen de zihinde oluşturulan kelimeleri söylenen kelimelere dönüştüren elektriksel impulsları iletmeye ayrılmış olanlar. Düşüncenin kendisinden düşünceyi ifade etmeye geçemez halde, karanlıkta el yordamıyla bir şey bulmaya çalışıyormuşum da o şey her dokunuşumda dağılıp gidiyormuş, bu yüzden de düşüncemin bir cümle şekline bürünmesini engelliyormuş gibiydi. Sanki ulaşmaya çalıştığım şeyin şekli (aynı imgeyi devam ettirmek adına) mıknatıslığını kaybetmişti ve artık onu tanımlayacak kelimeleri kendine çekme gücüne sahip değildi.

Bu durum beni şöyle bir soruyla karşı karşıya bırakıyordu: Henüz sözel olgunluk haline ulaşmamış bu düşünceler nedir? Sanırım Dante "Bir şimşek sarsınca aklımı / gerçekleşti amacım" derken bunu kastediyordu: Henüz kelimelerle ifade edilmemiş, arzulanan düşünceler. Aristoteles *phantasia*'dan, zihnin daha önce algılamadığı bir şeyi zihne mevcut kılmak olarak bahsediyordu; belki de insanlarda *phantasia* bu mevcut kılmayı dil vasıtasıyla yapma kabiliyetidir. Normal şartlarda bir düşüncenin, onu düşü-

nen kişinin dilsel alanında doğmasından bir sözel karşılık kümesi bulmasına, oradan da konuşma ve yazıyla ifade edilmeye ilerleyişi anlıktır. Bu sürecin safhalarını yarı-düşler ve halüsinatif haller dışında algılamayız (bu tecrübeyi yirmili yaşlarımda LSD denediğimde yaşamıştım). Tüm bilinçli süreçlerde olduğu gibi bu süreçte de bizi harekete geçiren şey arzudur.

Düşüncelerimi belli kelimelere dökme isteğimle bunu gerçekleştirmeyi başaramayışım arasında sıkışıp kalmış halde, söylemek istediğimi bildiğim şeyin eş anlamlılarını bulmaya çalıştım. Burada da bir benzetmenin faydası olabilir: Sanki bir derede akıntı boyunca gidiyordum da yolumu kapatan bir bende gelmiştim ve geçebilmek için bir yan kanal arıyordum. Mesela hastanedeyken, "Düşünme fonksiyonlarımda bir sorun yok ama konuşmakta zorlanıyorum" cümlesini zinhar söyleyememiş, onun yerine "Kelimelerim var" demeyi başarmıştım. Özellikle olumsuzları ifade etmede çok zorluk çekiyordum. Yavaşlamış zihinsel sürecimde, hemşirenin sorusuna cevaben "Acı duymuyorum" demek istiyorsam, kendimi "acı duyuyorum"u düşünüp bu kelimelere "hayır"ı ekler buluyordum. Sonra, normal konuşma ritmime alışık olduğumdan bir çırpıda cevap vermeye çalışıyordum ama ben daha düşüncemi olumsuz olarak düzenlemeye vakit bulamadan kelimeler ağzımdan "tabii ki" ya da "evet" şeklinde çıkıyordu. Anlaşılan, zihnimde olumlama safhası olumsuzlama safhasından önde geliyordu. (Bir şeyi daha sonra olumsuzlamak üzere ileri sürmekten oluşan bu süreç aslında bir "öyküleme prototipi" teşkil ediyor. Don Quijote önce güçsüz bir ihtiyar olarak sunulur ki, daha sonra yiğit bir gezgin şövalye olduğu gösterilsin, sonra da yiğit bir şövalye olduğu reddedilip güçsüz bir ihtiyar olduğu teyit edilsin.)

Kendime daha sonra dedim ki, belki insanın edebi üslubu da böyle işleyen bir şeydir: Belli seçenekleri tercih ederek doğru suyolunu buluyordunuz. Bir sözel ifade tıkanmasından dolayı değil, ana yol ("kedi minderin üstünde") yerine kişisel bir yan kanaldan ("kedi minderin üstünde uyukluyor") gitmeyi seçen özel bir estetik anlayış yüzünden.

Hastanede yatmış, beynimi tabut benzeri makinelerle taratırken, Ortaçağ teologlarının Tanrı dışında hiçbir varlık için mümkün olmadığına inandığı bir şeyin çağımızda artık merakımızın emrine

amade kılındığı gerçeği üzerine düşündüm: Kendi gözlemlememizi gözlemlemek, kendi düşüncemizin bir haritasını çıkarmak, kendi mahrem zihinsel eylemlerimizin hem seyircisi hem de icracısı olma ayrıcalığını yaşamak. Tabiri caizse beyinlerimizi elimizde tutmak –edebiyen birlikte olması gereken iki kişiyi ayırmaya uygun görülmüş ceza sonucu, kendi kopmuş kellesini taşımak zorunda kalan Bertram de Born gibi.

Referanslar: Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass and What Alice Found There, The Annotated Alice*, haz. Martin Gardner (New York: Clarkson Potter, 1960), s. 269; *Paradiso* [*Cennet*], XXXIII:140-141, "la mia mente fu percossa/ da un fulgore in che sua voglia venne"; *Inferno* [*Cehennem*], XXVIII:139-41.

Dünya bir hikâyenin anlatımının bıraktığı izlenim gibidir.

Valmiki, *Yoga Vasistha*, 2.3.11

Cevap verilemez sorular sormanın diyalektik bir işlevi vardır. Mesela daha önce bahsettiğimiz gibi, bir çocuk "Niye?" sorusunu tatmin edici bir cevap almak için değil (sadece "Niyeyse niye!" şeklinde usanmışlık eseri bir yanıt da alabilir), diyalog kurmak için sorar. Dante'nin saiki ise besbelli ki daha karmaşık. Vergilius'un gözetiminde Dante başka erkeklerin ve kadınların, kendisi gibi günahkâr olanların ruhlarıyla karşılaşır ve onların hikâyelerini öğrenmek ister: Belki şehvetli bir meraktan dolayı (ki Vergilius bu konuda onu azarlar), belki de kendi durumunun bir aynasını bulma isteğinden dolayı (ki Vergilius bunu sessizce onaylar).[1] Bazı ruhlar dünyada hatırlanmak isterler ve Dante bir daha anlatabilsin diye hikâyelerini anlatırlar; hain Bocca degli Abati gibi bazılarıysa ölümden sonra şöhret fikrini aşağılarlar. Tüm bunlar da konuşma vasıtasıyla, yani Dante'nin güçsüzlüğünden yakındığı o zavallı, aciz araç üzerinden olur.

> Kuşkusuz hiçbir dil bunu başaramaz,
> Düşüncemiz de, sözlerimiz de,
> Gördüklerimizi kavrayamaz.[2]

Ve Dante sonunda okurlarına Cennet'in ihtişamını anlatmaya hazır olduğunda, Apollon'a dua eder: O âna kadar Müzlerin verdiği ilham kifayet etmiştir ama şimdi bizzat tanrının yardımına ihtiyaç duyar – her ne kadar acı verici olacaksa olsun (çünkü bir tanrının huzurunda olmak her zaman korkunçtur). Dante bu süreci, Marsias'ın derisinin yüzülüşüne benzetir: Apollon'a meydan okuyup onu yarışmaya davet etme cüretini gösteren bu flütçü, kaybettikten sonra bir ağaca bağlanmış ve derisi canlı canlı yüzülmüştü. Dante korkutucu tanrıdan yardım diler:

---

1 Bkz. *Inferno* [*Cehennem*], XXX:130-32; *Purgatorio* [*Araf*], XIII:133-41.

2 *Inferno* [*Cehennem*], XXVIII:4-6, "Ogne lingua per certo verria meno/ per lo nostro sermone e per la mente/ c'hanno a tanto comprender poco seno."

İçimde es, esinlendir beni,
Marsias'ın derisi yüzüldüğünde
Esinlendiğin gibi.[3]

Apollon'un yardımıyla (ya da genellikle yardımı olmadan), anlatmak, tarif etmek, açıklamak, muhakeme etmek, talep etmek, yalvarmak, olumlamak, ima etmek, inkâr etmek çabasıyla kelimeleri kullanırız, ancak her seferinde, çıkardığımız seslerden iletmek istediğimiz manayı çıkarması konusunda muhatabımızın zekâsı ve cömertliğine güvenmemiz gerekir. İmgelerin soyut dili de bize bundan öte yardımcı olmaz, çünkü mayamızdaki bir şey bize bu gölgeleri, yani tercüme edilemez, içkin, bilinçdışı olduğunu kesin olarak bildiğimiz şeyleri bile kelimelere tercüme etme isteği verir. Mesela Dante'nin ilk ormanı, anlatılamaz bir yer olarak kendi kendisinin tanımıdır ama Dante yine de biz anlayalım diye onu "karanlık" (*oscura*), "yabanıl" (*selvaggia*), "sert" (*aspra*), "kuvvetli" (*forte*) ve "acı" (*amara*) gibi kelimelerle ifade etmeye çalışır.[4] Ne var ki, semantik masumiyet ötemizdedir.

Cehennem çukurundan aşağı yaptıkları korkutucu yolculuğun nihai ayağında, Malebolge'yi hainlerin cezalandırıldığı Dokuzuncu Daire'den ayıran hendeği geçerken, Dante loşlukta bir boru sesi duyar. Bir şehrin kuleleri olduğuna kanaat getirdiği yüksek birtakım şekiller görür gibi olur. Vergilius, Dante'ye yanlışını izah eder: Gördüğü şekiller, göbeklerinden ayaklarına dek kuyuya gömülü devlerdir.[5] Kitab-ı Mukaddes'te de geçen, Nefilim denen devlerdir bunlar; Yaratılış Kitabı'na göre Tufan'dan önceki zamanlardan, insanların kızlarıyla Tanrı'nın oğullarından olma yaratıklar. İçlerinden biri anlaşılmaz sözlerle bağırır: *Rafel mai amech zabi almi*. Vergilius açıklar:

---

3 Ovidius, *Les Métamorphoses*, 6.382-400, çift dilli basım, hazırlayan ve Latinceden çeviren Danièle Robert (Paris: Actes Sud, 2001), s. 246-249; *Paradiso* [*Cennet*], I:19-21, "Entra nel petto mio, e spira tue/ sí come quando Marsïa traesti/ de la vagina de le membra sue."

4 *Inferno* [*Cehennem*], I:1-7.

5 Cervantes'in *İlahi Komedya*'yı okuduğuna dair bir kanıt olmamakla birlikte, on yedinci yüzyılda şiirin bazı bölümleri epey biliniyordu. Don Quijote'nin birer dev olduklarını sanarak yel değirmenlerine saldırdığı bölüm, Dante'nin devleri kule sandığı bölümden esinlenerek yazılmış olabilir.

(...) Nemrud bunun adı,
kendi kendini suçluyor, çılgın düşüncesi
yeryüzünü aynı dili konuşamaz kıldı.

Boşver ona, boşuna tüketme nefesini,
Çünkü anlamaz hiçbir dili,
Kimsenin anlamadığı gibi onun konuştuğu dili.[6]

Dante uzmanları uzun süredir Nemrud'un "kimsenin anlamadığı" konuşması üzerine tartışıyorlar. Yorumcuların çoğu Dante'nin mısrayı anlamı bulunmayan, abuk sabuk sözler olarak okunmak üzere yarattığını ileri sürdüğü halde, kimileri bu kelimeleri çözmek için zekice yaklaşımlar ortaya koymuş bulunuyor. Örneğin Domenico Guerri, Dante'nin Nemrud ve diğer devlerin İbranice konuştuğunu kabul eden geleneğin izinden gittiğini, *Vulgata*'da bulunan beş İbranice kelimeyi birleştirdiğini ileri sürmüştür. Guerri, Dante'nin yarattığı özgün söz öbeğinin *raphaïm* (devler), *man* (nedir bu?), *amalech* (usulca dokunanlar, el yordamıyla yolunu bulanlar), *zabulon* (mesken) ve *alma* (kutsal, sır) kelimelerinden oluştuğunu ve bu kelimelerin bozulmasıyla –Tanrı Babil'i lanetlediğinde gerçekleşmiş olabileceği gibi karışarak– anlaşılmaz olan "*Rafel mai amech zabi almi*" haline geldiğini iddia eder. O zaman bu söz öbeğinin gizli anlamı şöyle olacaktır: "Devler! Nedir bu? İnsanlar el yordamıyla gizli yere giriyorlar!"[7]

Guerri'nin açıklaması belki de doğru, ama pek de tatminkâr değil. (Borges'in dedektiflik öyküsü "Ölüm ve Pusula"da bir polis müfettişi, dedektife suçu açıklayabilecek bir hipotez sunar. "Hipoteziniz imkân dahilinde ama ilginç değil" diye yanıt verir dedektif. "Buna cevaben, gerçekliğin hiç de ilginç olmak gibi bir mecburiyeti bulunmadığını söyleyeceksiniz. Ben de buna cevaben, gerçekliğin

6 Yaratılış 6:4; Dante'nin bu konuda Yaratılış'ın kendisi dışındaki kaynağı, Aziz Augustinus'un şu eserindeki yorumu: *The City of God*, 15.23, çev. Henry Bettenson (Harmondsworth, Penguin Books, 1984), s. 639. *Inferno* [*Cehennem*], XXXI: 76-81, "Elli stessi s'accusa;/ questi è Nembrotto per lo cui mal coto/ pur un linguaggio nel mondo non s'usa.// Lasciànlo stare e non parliamo a vòto;/ ché così è a lui ciascun linguaggio/ come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto."

7 Domenico Guerri, *Di alcuni versi dotti della "Divina Commedia"* (Città di Castello: Casa Tipografica-Editrice S. Lappi, 1908), s. 19-47.

bu mecburiyetten feragat edebileceğini ama hipotezlerin edemeyeceğini söyleyeceğim.")[8] Dante İbranice kelimeleri Kitab-ı Mukaddes ilmine göre Nemrud'un İbranice konuşması gerektiği için kullanmış olabilir. Aynı şekilde Dante bu kelimeleri, Nemrud'un konuşması anlaşılmazlığa mahkûm edilmiş olduğu için bozmuş da olabilir. Ancak Dante, tatminkâr olmaktan uzak bir çözümü akla getiren bir muammanın, hiçbir şey ifade etmediği zannıyla baştan savılan bir muammadan beter olduğunu bildiğinden, Nemrud'un konuşmasının sadece gizli değil, fena halde gizli durmasını istemiş de olabilir. Nemrud'un ve yaptıkları iddialı kule üstünde çalışan işçilerinin uğradığı lanet, anlamı belirsizleştirilmiş bir dili konuşmaktı. Ancak anlam her ne kadar belirsiz olsa da nihayetinde namevcut değildi, anlaşılmaz olsa da başlangıç itibariyle bir mealden tamamen yoksun değildi. Uzaktan hayal meyal görülen ve Nemrud'un dinleyicisinin tam anlamıyla idrakinin ötesinde bulunan o anlam, ebediyen anlaşılmaz söz diye görülecektir. Nemrud'un laneti suskunluğa değil, hiçbir zaman anlaşılmayacak bir ifşaatta bulunmaya mahkûm edilmiş olmasıdır.

Nemrud'un konuşması emsalsiz değildir. Cehennem'de inişleri sırasında Dante ve Vergilius daha önce bir kez daha bu tür anlaşılmaz sözler duymuş ve Vergilius o zaman da bu sözleri önemsememiştir. İki yolcu harislerin ve müsriflerin cezalandırıldığı dördüncü daireye girerken zenginlik tanrısı ve dairenin koruyucusu Pluto ile karşılaşırlar. Pluto onlara boğuk ve kulak tırmalayıcı bir sesle seslenir: *Pape Satàn, pape Satàn aleppe!* Pluto'nun sözleri Şeytan'a yönelik bir çağrı olarak yorumlanmıştır: Baştan beri yorumcuların çoğu *pape* ve *aleppe*'yi birer ikaz olarak anlamıştır; bu kelimelerin ilki Yunanca *papai*'den, ikincisiyse İbranice *aleph*'ten türetilmiştir. Ancak Pluto'nun haykırışı iki şair üzerinde pek bir etki uyandırmaz ve Vergilius, küçümseyen sözlerle, kadim tanrıyı "kırılan bir yelken direği gibi" yere yıkar.[9]

8 Jorge Luis Borges, "La muerte y la brújula,", *La muerte y la brujula* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1951), s. 131.

9 *Inferno* [*Cehennem*], VII:1. Bu dizeye dair çeşitli yorumların kısa bir tarihi şurada bulunabilir: Anna Maria Chiavacci Leonardi'nin *Commedia* basımı (Milano: Mondadori, 1994), s. 233.(Ortaçağ'da âdet olduğu üzere, Dante, Yeraltı tanrısı Pluto ile servet tanrısı Plutus'u karıştırmış olabilir.) *Inferno* [*Cehennem*] VII:14, "l'alber fiacca."

Bir dil biz onu hiç öğrenmediğimiz ya da unuttuğumuz için anlaşılmaz olabilir: Her iki durum da başta bir müşterek anlayışın var olduğu ihtimalini farz eder. Bu ilksel lisanı bulmaya yönelik arayış, nicedir dünyanın dört bir yanındaki araştırmacıları meşgul ediyor. Dante'nin döneminden asırlarca önce, Herodotos'a göre Mısır firavunu Psamtik dünyanın ilk halkının kimler olduğunu belirlemek için daha sonra defalarca tekrar edilecek bir deney yaptı. Sıradan bir aileden iki yeni doğmuş bebeği alıp bir çobana verdi. Çoban onları kendi kulübesinde yetiştirecek, kimse yanlarında tek kelime etmeyecek, ancak diğer her açıdan çocukların ihtiyaçları karşılanacaktı. Psamtik iki bebeğin ilk agucuk gugucuklarından sonra hangi kelimeleri söyleyeceğini öğrenmek istiyordu. Herodotos'un söylediğine göre, deney başarılı oldu. İki sene sonra çoban, çocuklar tarafından *becos* kelimesiyle selamlanmıştı, ki bu kelime Frigcede "ekmek" anlamına geliyordu. Psamtik dünyanın ilk halkının Mısırlılar değil Frigler, ilksel dilin de Frigce olduğu sonucuna vardı.[10]

On ikinci yüzyılda, Psamtik'in izinden giden Kutsal Roma İmparatoru II. Friedrich (ki Dante kendisini sapkınların arasına, altıncı daireye mahkûm eder) ilk doğal insan dilinin hangisi olduğunu belirlemeye çalıştı. Yaptığı düzenlemeye göre birkaç dadı sorumlulukları altındaki çocukları emzirip yıkayacak ama onlarla konuşmayacaktı. Böylece çocukların ilk kelimelerinin İbranice mi, Yunanca mı, Latince mi, Arapça mı, yoksa biyolojik ebeveyninin dili mi olacağını göreceklerdi. Deney başarısız oldu çünkü çocukların hepsi öldü.[11]

Diğer insanlarla iletişim kuramamak, diri diri gömülmeye benzetilmiştir. Oliver Sacks, artık klasikleşmiş kitabı *Uyanışlar*'da, 1920'lerin ortalarında Amerika'da yayılmış bir uyku hastalığı salgınının (*encephalitis lethargica*) kurbanı, adı Leonard L. olarak geçen kırk altı yaşındaki bir hastanın yaşadıklarını anlatır. 1966'da, Sacks onunla ilk olarak New York'taki Mount Carmel Hastanesi'nde karşılaştığında, Leonard tamamen dilsiz ve sağ elinin ufacık hareketleri

---

10 Herodotos, *The Histories*, II:2, çev. Aubrey de Sélincourt, gözden geçirip önsöz ve notları yazan A. R. Burn (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1972), s. 129-130.

11 Salimbene de Adam, *Chronicle of Salimbene de Adam*, haz. ve çev. Joseph L. Baird, B Giuseppe ve J. R. Kane (Tempe: University of Arizona Press, 1986), s. 156.

dışında istemli hareket kabiliyetinden yoksunmuş. O hareketlerle küçük bir tahtaya mesajlar yazabiliyormuş ve bu, Leonard'ın tek iletişim yoluymuş. Kitaplarının sayfalarını başka birinin çevirmesi gerekse de Leonard iştahlı bir okurmuş, hatta her ay hastane dergisinde yayımlanan kitap eleştirileri bile yazmayı başarıyormuş. İlk buluşmalarının sonunda Sacks ona, o durumda olmanın nasıl bir şey olduğunu sormuş. Vaziyetini bir şeyle kıyaslayacak olsa, neyle kıyaslayacağını. Leonard, Sacks için şu cevabı yazmış: "Hapsedilmiş. Mahrum. Rilke'nin 'Panter'i gibi."[12] Rilke'nin ya 1907 sonbaharında ya da ertesi senenin ilkbaharında yazılmış olan bu şiiri, sözcükleri olmayanın kısıtlınlmışlık hissini şöyle aktarır:

Bakışı, gözlemekten öylesine yorgun ki
parmaklıkları, bir şey tutmaz olmuş artık.
Binlerce parmaklık durur önünde sanki,
dünya yok ötede, yalnız binlerce parmaklık.

Yumuşak gidişi kaygan güçlü adımlarının
en küçük değirmiler boyunca hep dönen,
kudret oyunu sanki çevresinde bir ortanın
ki yaman bir istem uyuşmuş orda hepten.

Yalnız, aralanır gözperdesi zaman zaman
sessizce – Derken bir görüntü girer de,
geçerek gergin sessizliği arasından
üyelerin, kalır yürekte diner de.

Rilke'nin panterinin "yaman istem"i gibi, Leonard'ın inatçı istemi gibi, Nemrud'un isyankâr istemi de sözel hareketsizliğe mahkûm edilmiştir.

Nemrud'la karşılaşmalarının ardından Vergilius ve Dante, Zeus'a isyan etmiş birkaç devden biri olan Antaeus'a rastlarlar. Deniz ve Toprak tanrılarının oğlu olan ve annesine her dokunduğunda güç-

---

12 Oliver Sacks, *Awakenings*, gözden geçirilmiş baskı (New York: Dutton, 1983) s. 188-189; Rainer Maria Rilke, "The Panther," *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, haz. ve çev. Stephen Mitchell (New York: Random House, 1982), s. 24-25. [Rainer Maria Rilke, "Panter," *Seçilmiş Şiirler*, çev: A. Turan Oflazoğlu (Adam Yayıncılık, 1982), s. 78.]

lenen Antaeus, onu sarılıp havaya kaldırarak sıkmak suretiyle öldüren Herakles tarafından mağlup edilmiştir. Vergilius Antaeus'a, Nemrud'a davrandığından çok farklı davranır: Deve nezaketle hitap eder ve ondan dokuzuncu ve son daireye inmede kendilerine yardımcı olmasını ister. Antaeus'u ikna etmek için (tıpkı Beatrice'nin pohpohlamaya başvurduğu gibi, Vergilius da rüşvete başvurur), Dante'yi işaret ederek şöyle der:

Ününe ün katabilir yeryüzünde,
Çünkü canlı, uzun bir ömür var önünde
Yüce Tanrı aksine karar vermedikçe.

Vergilius, Antaeus'a Dante'nin konuşmasını vaat eder: Devin fiziksel eyleminin karşılığı gelecekte sözel bir eylemle verilecektir; uzamda iletişim, zamanda iletişimle takas edilmiştir. Antaeus teklifi kabul eder (Cehennem'de bile belli seçeneklerimiz vardır), yolcuları muazzam avucuna alır ve "Lucifer'le Yahuda'yı yutan uçurumun dibine" bırakır. Sonra ise, "bir gemi direği gibi" yeniden yukarı kalkar.[13]

Antaeus bir köprü, bir taşıt, bir gemidir ama *Cehennem*'in son kantolarının üzerine heybetli gölgesi vuran o değil, Nemrud ve anlaşılmaz kelimeleri olacaktır, çünkü Nemrud'la karşılaşma, Tanrı Kelamı'nın günahtan arındıran gücünün ötesinde durmayı seçmiş olan baş şeytan Lucifer'le karşılaşmanın habercisidir.

Yahudi efsanelerine göre Nemrud, Nuh'un üç oğlundan biri olan Ham'ın soyundandı. Tanrı'nın Âdem ile Havva'ya Cennet'ten kovulmalarından önce verdiği giysiler babasından ona kalmıştı. Bu giysiler giyeni yenilmez kılıyordu; hayvanlar ve kuşlar Nemrud'un karşısında devriliyor, hiçbir insan onu dövüşte mağlup edemiyordu. Giysileri ona servet kazandırdı: İnsanlar Nemrud'un kuvvetinin kendi kuvveti olduğunu farz ettiklerinden onu kral yaptılar. Nemrud tüm savaşlarında muzaffer oldu, ülke üstüne ülke fethetti, sonunda da dünyanın tek hâkimi, evrensel güce sahip ilk ölümlü haline geldi. Ne var ki bu armağan onu bozdu ve Nemrud putlara tapan biri haline geldi, sonra da kendisine tapılmasını talep etti.

---

13 *Inferno* [*Cehennem*], XXXI:127-29, "Ancor ti può nel mondo render fama/ ch'el vive, e lunga vita ancor aspetta/ se 'nnanzi tempo grazia a sé nol chiama"; 142-143, "al fondo che divora/ Lucifero con Giuda"; 145, "come albero in nave."

"Kudretli İnsan ve Hayvan Avcısı" olarak nam saldı. Nemrud'un Tanrı'ya ettiği bu küfrü insanlar da örnek aldılar ve artık Tanrı'ya değil, kendi güçlerine ve yeteneklerine güvenmeye başladılar. Ancak Nemrud'un hırsı dinmemişti. Yeryüzündeki fetihleriyle tatmin olmayan Nemrud, göklere ulaşacak ve orayı kendi hükümdarlığına katacak bir kule inşa etmeye karar verdi. Bu inşaatta Nemrud, davasına gönül vermiş altı yüz bin erkek ve kadın çalıştırdı: Bunların ilk üçte biri Tanrı'ya savaş açmaya gönüllüydü, ikinci üçte biri göğe putlar dikip onlara tapmayı öneriyordu, son üçte biriyse göklerin ordularına oklar ve mızraklarla saldırmak istiyordu. Kuleyi inşa etmek yıllar sürdü. Sonunda kule o kadar muazzam bir yükseklikğe ulaştı ki tepesine bir işçinin çıkması on iki ay sürüyordu. Bir tuğlaya bir insandan daha çok kıymet verilir olmuştu: Eğer bir işçi düşerse kimse farkına bile varmıyordu ama eğer bir tuğla düşerse hepsi ağlıyordu, çünkü yerine yenisini koymak bir yıl sürecekti. Kadınların doğum yapmak için bile çalışmaya ara vermesine müsaade yoktu: Tuğlaları kalıba dökerken çocuğu dünyaya getirecek ve kundak beziyle beline bağladıktan sonra kalıba dökme işine devam edecekti.[14]

Yaratılış Kitabı'na göre, "RAB insanların yaptığı kentle kuleyi görmek için aşağıya indi. 'Tek bir halk olup aynı dili konuşarak bunu yapmaya başladıklarına göre, düşündüklerini gerçekleştirecek, hiçbir engel tanımayacaklar,' dedi. 'Gelin, aşağı inip dillerini karıştıralım ki, birbirlerini anlamasınlar.' Böylece RAB onları yeryüzüne dağıtarak kentin yapımını durdurdu." (11:5-8) Yaratılış'ın anlatısından dolaylı olarak çıkarılabilecek bir şey, Babil yapı ustalarının becerisidir. Eserleri, Tanrı'nın bile bakmak için göklerden inmesini icap ettirmişti. Talmud yorumcularına göre, tamamlanmamış olan kule yıkıldı. Üçte biri toprağa gömüldü, üçte birini yangın yok etti, üçte biri ise oradan geçen herkese bildiği her şeyi unutturan lanetli bir harabe olarak ayakta kaldı.[15]

---

14 Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, 7 cilt, cilt 1: *From the Creation to Jacob*, çev. Henrietta Szold (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), s. 177-180. Ginzberg Yaratılış sırasında ilk hükümdar olarak Tanrı'yı veren rabinik kaynakları listeler. Tanrı'nın ardından yedi fani gelmiştir: Nemrud, Yusuf, Süleyman, Ahab, Nebukadnessar, Kiros, Makedonyalı İskender. Bunların ardındansa dokuzuncu ve son evrensel hükümdar olan Mesih gelecektir. Ginzberg, *Legends of the Jews*, cilt 5: *From the Creation to Exodus*, s. 199.

15 Ginzberg, *Legends of the Jews*, cilt 1, s. 180.

Tek bir ortak eski dilin parçalara ayrılıp farklı dillerin oluşturduğu çoğulluğu doğurması fikri, sözel yeteneklerimizin kökleri konusunda çağdaş teorilerle sembolik bir ilişkiye sahiptir. Bu teorilerden birine ("önce konuşma" teorisinin karşısındaki "önce jest" teorisine) göre biz mimetik hayvanlarızdır ve elle yapılan eylemlerin karmaşık taklidi (mesela bir çekiç istemek için çekiçle çakma eylemini taklit etmek) gibi pandomimler zamanla evrimleşerek ilk işaret dili türlerini oluşturmuştur. Bu proto-işaretler de gelişerek proto-konuşma halini almış, sonra hem taklit jestleri hem de çıkarılan sesler proto-dilleri doğurmuş, bunlar da ilk atalarımızın iletişimleriyle tanınabilir ilk insan dilleri arasındaki bağlantıyı teşkil etmiştir. "Önce jest" teorisine göre insanların dile sahip olmasının (diğer varlıkların ise sahip olmamasının) sebebi, "insan beyninin dil için hazır olmasıdır. Bunun anlamı, bir insan çocuğu bir dili öğrenecek iken (açık uçlu bir kelime haznesi hiyerarşik kelime kombinasyonunu destekleyen bir sözdizimiyle birleşir ve bunun sonucunda da ihtiyaç duyuldukça yeni anlamları serbestçe ifade edebilen büyük yapılar ortaya çıkar), diğer türlerin bebeklerinin öğrenemeyecek olmasıdır. Hatta insanlar sadece var olan dilleri öğrenebilmekle kalmaz, yeni dillerin şekillendirilmesinde faal bir rol de oynar."[16]

İnsanlarla DNA'larının % 98,8'i ortak olan şempanzeler, sadece büyüklüğü açısından değil, bağlantısallıkla alakalı bölgelerinin menzili ve görece kapsamı açısından ve hücresel fonksiyonlarının ayrıntıları açısından da insanınkinden farklı beyinlere sahiptirler. Şempanzelere söylenen sözleri anlamak öğretilebilse de, konuşma öğretmeye yönelik tüm girişimler başarısız olmuştur: Şempanzeler (ve tüm diğer insansı maymunlar) vokal aparatı düzenleyecek nöral kontrol mekanizmalarına sahip değiller. Öte yandan el becerilerinden dolayı onlara işaret dili öğretilebiliyor. Ayrıca "bir buzdolabı kapısındaki mıknatıslı simgeleri hareket ettirmeye benzeyen" bir okuma ve yazma metodu olan, leksigramlardan oluşan simgesel bir görsel dil de öğretilebiliyor. Mesela Kanzi adındaki bonobo, bu leksigramlardan 256'sını öğrendiği gibi, onları yeni kombinasyonlar

---

16 Michael A. Arbib, *How the Brain Got Language: The Mirror System Hypothesis* (Oxford: Oxford University Press, 2012), s. ix.

içinde kullanmayı da başarmıştır. Ancak bu kombinasyonlar ne kadar dikkate şayan olsalar da bir sözdizimine sahip olmaya ve onu kullanmaya denk değiller: Bilim insanlarına göre Kanzi'nin bu sıradışı becerisi, bir dilsel çevreye yeni maruz kalmış iki yaşındaki bir çocuğun becerisine denk: Orada kalıyor, onun ötesine geçmiyor.[17] Fakat bir insan çocuğunun –her ne kadar iptidai olsa da– deneyimlerine kıyasla, Kanzi gibi bir bonobo nasıl bir deneyimi aktarır ki? Dünyaya dair nasıl bir deneyimi iletmeye çalışır?

Nisan 1917'de Franz Kafka arkadaşı Max Brod'a bir dizi düzyazı eser gönderdi. Bunların arasında "Akademi İçin Bir Rapor" adlı bir hikâye de vardı. Bu eser Altın Sahili'nde yakalanmış bir insansı maymunun öyküsünü birinci tekil şahıstan anlatır. Hikâyenin kahramanı eğitim yoluyla insana benzer bir şeye dönüşür, geleneksel jestlerden (mesela "açıklığı simgeleyen" el sıkışma hareketi) konuşmaya kadar birçok insansı özellik sergiler. "Ah, kişi mecbur kaldığı zaman, bir çıkış aradığı zaman mutlaka öğreniyor" diye açıklar maymun, Akademi'nin irfan sahibi üyelerine. "Kişi ne pahasına olursa olsun öğreniyor." Ancak maymun beş senelik eğitiminin ayrıntılarını net ve doğru bir şekilde anlatabilmekle birlikte, kelimelere döktüğü şeyin bir maymun olarak deneyimi değil de, büründüğü insan personası tarafından o deneyimin gözlemlenmesine tercüme edilmiş bir deneyim olduğunu bilir. "O zaman bir maymun olarak hissettiğim şeyi," der ümitle bekleyen dinleyicilerine, "şimdi ancak insan açısından temsil edebilirim, o zaman da yanlış temsil etmiş olurum." Kafka'nın sezinlediği gibi, maymunun beyni biyolojik olarak insanınki gibi "dil için hazır" değilse, "dil için hazır" bir insan beynine doğru gerçekleşecek her dönüşüm –edebi, sembolik, hatta belki (bir Dr. Moreau geleceğinde) tıbbi anlamda– maymunun gözlerinden görülen dünyayı kelimelere dökmeyi imkânsız hale getirecek olmalı. Tıpkı insan beyninin (Dante'nin inanç sisteminde) Tanrı Kelamı'nı kavrayıp insanın anlayacağı şekilde ifade etmesinin imkânsızlığı gibi.[18]

---

17 *Age*, s. 84-85.

18 Franz Kafka, "Ein Bericht für eine Akademie," *Die Erzählungen*, ed. Roger Hermes (Frankfurt-am-Main: Fischer Tagebuch Verlag, 2000), s. 322-33. 1906'da, Arjantinli yazar Leopoldo Lugones bir öykü kurguladı. Bu öyküde maymunların binlerce yıldır konuşma yeteneğine sahip olduğuna ama insanlar tarafından çalışmaya zorlanmamak için konuşmadıklarına kanaat getirmiş bir adam, bunun sonucunda

Her iki vakada da, tercüme kesinlikle ihanettir.

"İnsan ötesine geçiş / dile getirilemez sözcüklerle" diyor Dante Cennet'teki deneyimine dair. Thomas Aquinas'ın tasdik ettiği bir fikir bu. "Tanrı'yı görme yetisi, yaratılmış akılda doğal olarak yoktur, Cennet'in ışığıyla gelir," diyor Aquinas, "ki o ışık akılda bir tür *ilahvarilik* yaratır."[19] Başka bir deyişle, ilahi inayet insan beynini "Tanrı kelamı için hazır" hale getirebilir, tıpkı eğitimin Kafka'nın maymununu "insan dili için hazır" hale getirebilmesi gibi. Ancak her iki durumda da otantik orijinal deneyim onu dile getirme çabasında mecburen kaybolur.

Proto-dillerden bugün kullandığımız diller gibi dillere geçişte, konvansiyonelleştirilmiş sözlü ifadelerle iletişim amaçlı jestlerin parçalarına ayrıldığı bir evreden geçilmiş, bu evrede sesli ifade kendi bileşenlerine, karmaşık bir jest ise daha basit, anlamlı jestlere bölünmüş olabilir. Bu teoriye göre, "orada bu hindistancevizini kırmada kullanabileceğimiz bir taş var" anlamına gelen bir sesli ifade zaman içinde "orada", "hindistancevizi", "kırmak" ve "taş"ı temsil eden seslere ayrılmış olacaktır. Bu varsayım insana akla yatkın gelmiyor, çünkü önce tek tek kelimelerin ortaya çıktığını, bunların birleştirilip de cümle haline gelmesinin ise daha sonra gerçekleştiğini farz etmek daha olağan (belki de bu varsayım eski *Tarzan* filmlerinde Johnny Weissmuller'in tek kelimelik konuşmalarından etkilenmiştir).

"Önce jest" teorisi topu topu birkaç onyıllık bir teori. On beş yüzyıldan uzun süre önce, Hindistan'da Bhartrihari adlı bir Sanskrit şairi ve dini düşünürü, bu modern bulguları bazı yönleriyle önceden haber veren bir dil teorisi geliştirmişti. Bhartrihari'nin hayatı hakkında elimizde pek güvenilir bilgi yok. Doğum ve ölüm tarihleri

---

bir maymuna konuşmayı öğretmeye çalışır. Adam önce sağır-dilsizlere konuşma öğretmede kullanılan bir yöntem izler, sonra tehditlere ve cezalara başvurur, ancak hiçbir şey işe yaramaz. Israrlı çabaları sonucunda zavallı hayvan öyle zayıf düşer ki adam onun ölmekte olduğunu anlar. Birden maymun acıyla haykırır ("on bin asırdır konuşmamış bir sesteki tonu nasıl açıklar insan?"), ağzından "Efendi, su, efendi, efendim" kelimeleri dökülür. Lugones'e göre insanlarla maymunlar başta ortak bir dile sahipti. Leopoldo Lugones, "Yzur," *Las fuerzas extrañas* (Buenos Aires: Arnoldo Moen y hermanos, 1906), s. 133-44.

19 *Paradiso* [*Cennet*], I:70-71, "Trasumanar significar per verba/ non si poria"; Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, bölüm 1, soru 12, madde 6, 5 cilt, çev. Fathers of the English Dominican Province (1948; tekrar basım Notre Dame, Ind.: Christian Classics, 1981), cilt 1, s. 53.

bile şüpheli: MS 450 civarında doğduğu ve altmış sene kadar yaşadığı düşünülüyor. Bhartrihari hakkında çok sayıda popüler hikâye var. Bunlardan birinde, bir kral olan Bhartrihari, sevgilisinin onu aldattığını öğrenince, *Binbir Gece Masalları*'ndaki Şah Şehriyar gibi, tahtı bırakıp dünyayı dolaşmaya koyuluyor. Bir başka hikâyedeyse bir Brahman rahibi kendisine ölümsüzlük meyvesini sunuyor; Bhartrihari aşkının bir ifadesi olarak meyveyi kraliçesine veriyor, kraliçesi kendi sevgilisine, sevgilisi ise Bhartrihari'nin sevgilisine veriyor, o da tekrar Bhartrihari'ye getiriyor.

Neler olup bittiğini öğrenen Bhartrihari ormana çekiliyor ve şu kelimelerle biten bir şiir yazıyor:

> Lanet olsun o kadına, lanet olsun o adama, lanet olsun aşk tanrısına,
> Öteki kadına ve bana![20]

Bhartrihari'nin bir filozof olarak ünü hızla diğer kültürlere yayıldı. Ölümünün üzerinden henüz bir asır geçmişti ki, kendi memleketinin tüm toplumlar için bir model olduğuna inanan ("Hindistan'da herhangi bir yer var mıdır ki Çin'e hayran olmasın?" diye sormuştu) Çinli âlim ve gezgin I-Tsing (Yi Jing), Bhartrihari'den evrensel kültürün aydınlarından biri olarak söz etti.[21] Belki de kendi inançlarının yanlış yönlendirdiği I-Tsing, hatalı bir şekilde Bhartrihari'yi Budist inancın bir savunucusu olarak gösterdi. Oysa Bhartrihari'nin inançları Budist dogmaya değil de *Veda* denen kutsal Sanskrit metinlerine dayanıyordu. Sanskritçede "Bilgi" anlamına gelen *Veda*'lar, rivayete göre, seçilmiş âlimler tarafından doğrudan Tanrı'dan alınmış ve ağızdan ağıza sonraki nesillere aktarılmıştı. *Veda*'lar aslında bin yılı aşkın bir süre içinde, MÖ yaklaşık 1200'den 200'e, Hindistan'da yazılmış dört metinden oluşur: *Rig-Veda* ya da İlahiler *Veda*'sı, *Sama-Veda* ya da Melodiler *Veda*'sı, *Yajur-Veda* ya da Kurban *Veda*'sı ve daha sonraki *Atharva-Veda* ya da Büyüler *Veda*'sı. Her bir *Veda* da üç bölüme ayrılır: Üçüncü bölüm, *Upanişadlar*, evrenin doğası, benliğin doğası ve

---

20 Bhartrihari'nin *Niti Sataka*'sından. Alıntılayan Barbara Stoler Miller (ed. ve çev.), *The Hermit and the Love-Thief: Sanskrit Poems of Bhartrihari and Bilhana* (New York: Columbia University Press, 1978), s. 3.

21 I-Tsing, alıntılayan Amartya Sen, "China and India," *The Argumentative Indian: Writings on Indian Culture, History and Identity* (Londra: Allen Lane, 2005), s. 161.

bu ikisi arasındaki ilişki üzerine spekülatif tezlerdir.[22] Tüm *Veda*'ların kökeninde, bireysel ruhun bütün gerçekliği belirleyen ve ona denk olan Brahman'la özdeş olduğu inancı vardır. "Brahman devasa varlık okyanusudur," der *Upanişadlar*, "bu okyanusun üzerinde sayısız tezahür kıpırtısı ve dalgası yükselir. En küçük atomik formdan bir Deva'ya ya da bir meleğe varıncaya kadar her şey hayatın tükenmez kaynağı Brahman'ın okyanusundan doğar. Nasıl ki hiçbir dalga, ne kadar heybetli olursa olsun, okyanustan bağımsız olamazsa, ortaya çıkmış hiçbir yaşam formu da kaynağından bağımsız olamaz." Ralph Waldo Emerson "Brahma" şiirinde bu fikri Batılı okuyuculara yönelik olarak tercüme etti:

> Gaflet içindedir hesaba katmayan beni;
> Benden uçtukları o kanatlarım ben;
> Hem şüpheyim hem de şüpheci,
> Brahmin'in söylediği ilahiyim ben.[23]

Bhartrihari'nin yaşadığı beşinci yüzyıl Hindistanı, Gupta hanedanı tarafından yönetilen, genel olarak refah içinde ve mutlu bir toplumdu. Asrın ilk birkaç onyılında, "Yiğitlik Güneşi" ünvanını alan II. Chandra Gupta sadece savaşçılığıyla değil, sanata verdiği destekle de nam salmıştı. Onun himayesinde büyük Sanskrit şairi Kalidasa imparatorluk maiyetinin üyesi haline geldi. Saraydaki edebi ve felsefi toplantıların şöhreti de imparatorluğun sınırları dışına taşmıştı. Gupta'nın oğlu Kumara Gupta'nın hükümdarlığı sırasında Hindistan, Orta Asyalı Hunların tehdidi altındaydı. Önceki yüzyıl Baktriya'yı istila etmiş olan Hunlar onlarca yıl boyunca Hindistan imparatorluğuna, daha çok da Hindukuş'tan girmeye çalıştılar; en sonunda istila ettiklerinde de Hun ordusu sonu gelmek bilmez çatışmalardan dolayı zayıf düşmüştü, o yüzden de Hindistan Hunlara direnmeyi başardı. Ancak bu sürekli tehdit ikliminde, Gupta hanedanının otoritesi giderek azaldı ve güçlü imparatorluğu bir dizi küçük, birbiriyle savaşan krallığa bölündü.[24] İşte bu kuşatma ve savunma ikliminde, Gupta

22 R. C. Zaehner (haz. ve çev.), *Hindu Scriptures* (New York: Knopf, 1992), s. x.
23 *The Upanishads*, çev. Swami Paramananda (Hoo, Birleşik Krallık: Axiom Publishers, 2004), s. 93; Ralph Waldo Emerson, "Brahma," *Selected Writing of Ralph Waldo Emerson*, ed. William H. Gilman (New York: New American Library, 1965), s. 471.
24 Bkz. Romila Thapar, *A History of India*, cilt 1 (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Pelican, 1966), s. 140-42.

hükümdarlarının sonunun gelişi ile Hindistan Hunlarının yükselişi arasında Bhartrihari kendi dil teorisini geliştirdi.

Bhartrihari'ye atfedilmiş birkaç temel kitap var: Cümleler ve kelimeler üzerine felsefi bir tez olan *Vâkyapadîya*; büyük yoga uzmanı Patanjali'nin *Mahâbhâshya*'sı üzerine bir yorum olan *Mahâbhâshyatîkâ*; kendi tezi üzerine bir dizi nottan oluşan *Vâkyapadîyavrtti*; *Shabdadhâtusamîksha*. Bhartrihari işe *Veda*'ların daha eski dilbilimsel teorilerden türetilmiş az çok geleneksel bir yorumunu ya da şerhini geliştirerek başladı. Ancak sonra kendine ait bir felsefi dilbilimsel teori geliştirdi. Eski ustalardan bazıları, mesela MÖ yedinci yüzyıl gramercisi Pânini, Sanskrit dilini yöneten ve *Veda* metinlerine de uygulanabilecek bir dizi kural teklif etmişti; MS ikinci yüzyılda Patanjali, Pânini'nin izinden giderek gramerin, *Veda*'ların hakikatinin incelemesi ve onun kıraatı için bir rehber olduğunu ileri sürdü. Bhartrihari bu savları felsefenin sahasına çekti: Ona göre gramer, sadece kutsal *Veda*'ları değil, aynı zamanda *Brahman* ya da bütünsel gerçekliği de araştırmada bir araç olarak görülebilirdi. İnsan dilinin *Brahman*'ın kendisi gibi olduğunu, geçici olayların avatarlarına tabi olmadığını, onun yerine zamansız ve uzamsız bir bütünü kucaklayıp onu hem bütünüyle hem de bileşen parçalarıyla adlandırdığını farz etti. *Vâkyapadîya*'nın ilk kıtasının ilk mısraları, Bhartrihari'nin vardığı sonucu ilan eder: Dil "başlangıçsız ve sonsuz olan, yani ölümsüz *Brahman*'dır, temel niteliğiyse kendini Evrenin Yaratılışı'nda gösteren Kelam'dır."[25] Yüzeysel tercümelere çok da girmeden, Bhartrihari'nin tezinin özünde, İncil'inin ilk satırında Yuhanna'nın öne sürdüğü tezle aynı olduğu söylenebilir.

Bhartrihari için dil hem bir ilahi yaratıcılık tohumuydu hem de onun sonucu olan yaratılardı, hem ebedi canlandırıcı güçtü hem de ondan çıkmış çok sayıda şeydi. Bhartrihari'ye göre insan, dilden yaratılmış bir şey (söz konusu yaratıcı ister ilahi bir varlık olsun, ister insan) olarak söz edemezdi, çünkü dilden önce bir zaman yoktu. Bir Sanskrit uzmanının dediği gibi, "[Bhartrihari için] dil, insan varlığıyla ya da herhangi bir farkındalık sahibi mahlukun varlığıyla bitişik ve sınırdaştır."[26]

---

25 K. Raghavan Pillai (ed. ve çev.), *The "Vâkyapadîya": Critical text of Cantos I and II, with English Translation, Summary of Ideas and Notes* (Delhi: Motilal Banarsidass, 1971), s. 1.

26 B. K. Matilal, *The Word and the World: India's Contribution to the Study of Language* (Delhi: Oxford University Press, 1992), s. 52.

Dilin kendini nesnelerin ve eylemlerin sözlü temsilleriyle, evrenin çeşitliliğini isimlendirmek üzere neredeyse sonsuz şekilde birleştirilebilen seslerle, hatta ikna edici bir evrensel varoluşu bile olmayan şeylerle ifade ettiğini biliyoruz. Jorge Luis Borges'in Evrensel Kütüphane'si olan Babil Kütüphanesi, bu adeta sonsuz sayıdaki kelime için bir muhafaza yeriydi. Kütüphanedeki kelimelerin muazzam çoğunluğu anlamsızdı: Hikâyeye eklenen bir notta, Borges bu devasa proje için bir kütüphane gerekmediğini söylüyordu: Sonsuz incelikte sonsuz sayfadan oluşan tek bir cilt de kâfi gelirdi. Bu öyküden iki yıl önce yazılmış kısa bir denemede Borges, Cicero'dan bir alıntı yapmıştı. *Tanrıların Doğası*'nda şöyle yazıyordu Cicero: "Alfabenin yirmi bir harfinin altından yahut başka bir maddeden sonsuz sayıda kopyasını bir kapta karıştırıp sonra da yere saçsanız, okunmaya hazır halde Ennius'un *Annales*'ini ortaya çıkarmaları mümkündür. Oysa tesadüfün tek bir dize bile ortaya çıkarabileceğinden şüpheliyim!"[27]

Cicero ve Borges (ve daha nicesi) alfabenin sunduğu kombinasyon sanatının varolan ve varolmayan şeylerin eksiksiz bir nomenklatürüne imkân verdiğini belirtmişti, hatta bu nomenklatür içinde Nemrud'unki gibi anlaşılmaz seslere dahi yer vardı. Ancak Bhartrihari dilin şeyleri ve anlamlarını (ya da anlamdan yoksunluklarını) adlandırmakla kalmadığını, tüm şeylerin ve onlara eşlik eden anlamlarının dilden türediğini ileri sürüyordu. Hem algılanan şeyler ve düşünülen şeyler hem de aralarındaki ilişki dilin onlara verdiği kelimelerle belirleniyordu Bhartrihari'ye göre. Metafizik kavramlar söz konusu olduğunda bariz bir şekilde doğru bu. *Aynanın İçinden*'de Alice, Beyaz Kraliçe ile konuşurken, "İnsan imkânsız şeylere *inanamaz*" diyerek Bhartrihari'nin savının aksini savunur. "Tahmin ediyorum pek tecrübeli değilsin" der Kraliçe, ona itiraz edip Bhartrihari'yle saf tutarak. "Ben senin yaşındayken her gün yarım saat yapardım bunu. Hatta bazen kahvaltı vakti gelmeden altı tane kadar imkânsız şeye inandığım olurdu."[28]

Bhartrihari'nin savları hem geleneksel Budistlerin hem de Brah-

---

27 Jorge Luis Borges, "La Biblioteca de Babel," *El jardín de los senderos que se bifurcan* (Buenos Aires: Sur, 1941), s. 85-95; Cicero, *De Natura Deorum*, 2.37.93, çev. H. Rackham (Cambridge: Harvard University Press, 2005), s. 213, alıntılayan Jorge Luis Borges, "La biblioteca total," *Sur* 59 (Ağustos 1939): 13-16.

28 Carroll, *Through the Looking-Glass*, s. 251.

min Nyâya'ların (Hindu düşünüşünün altı ortodoks ekolünden birinin üyeleri) savlarının aksiydi. Budistler anlamın toplumsal bir görenek olduğunu ve belli bir anlamın kapsamının o göreneğin kolektif tahayyülünün yansıtılmasına denk geldiğini savunur. İngilizcede *tree* [ağaç] kelimesinin odunsu ve uzun ömürlü bir bitkiye işaret etmesinin sebebi, İngilizce konuşanların *tree* sesinin bir su kütlesini değil de bir bitkiyi belirteceği konusunda hemfikir olmuş olmalarıdır ve bu anlamın kapsamı bir meşeyi, bir serviyi, bir şeftali ağacını ve diğer ağaçları içerir çünkü kolektif ve göreneksel olarak tüm bu şeyler bir "ağaç" olarak hayal edilir. Nyâyalar ise kelimelerin sadece harici varolan şeylere referansla anlam taşıdığını ve tıpkı dünyada şeylerin birbirleriyle ilişki sahibi olmaları gibi, cümleler halinde bir araya geldiklerini öne sürer. "Ağaç"ın o tür bir odunsu ve uzun ömürlü bitkiyi belirtmesinin sebebi gerçeklikte ağaç diye bir şey olmasıdır, dilin bize "ağaç ormandadır" ifadesini inşa etme imkânı vermesinin sebebi de gerçeklikte bir ağaç ve bir ormanın gerçek bir ilişki kurmasıdır.[29]

Bhartrihari anlamın dili kullanma eyleminde, hem konuşanın ağzından çıkan seslerde hem de dinleyicinin o sesleri tanımasında vuku bulduğunu ileri sürüyordu. Sonranın okuma sanatı kuramcıları, metnin anlamının metinle okurun etkileşiminden ortaya çıktığını öne sürerek Bhartrihari'nin görüşünü dolaylı yoldan destekliyorlar. "Okumak," diye yazmıştı Italo Calvino, "daha yeni vücut bulmakta olan bir şeye yaklaşmak demektir."[30] Bhartrihari bu "vücut bulmak"a *sphota* demişti. Eskiye, ta Pânini'nin zamanına uzanan ve "konuşma dili" anlamına gelen bu terim, Bhartrihari'nin teorisinde anlamlı seslerin "birden ortaya çıkması", adeta püskürmesi eylemini tarif eder. *Sphota* kullanıcının konuşma biçimine bağlı değildir (aynı şekilde yazma biçimine de, bu yüzden de tarz ve aksanın hayati önemi yoktur) ama bir cümlede kelimelerin nasıl bir araya geldiğine bağlı olarak belirli bir anlam taşır. Bu anlam bileşenlerine indirgenebilir değildir: Sadece bir dili doğru dürüst öğrenmemiş olanlar bir cümleyi anlamak için kelimelere bölerler.

---

29 Bkz. Tandra Patnaik: *Sabda: A Study of Bhartrihari's Philosophy of Language* (New Delhi: D.K. Print World, 1994).

30 Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Torino: Giulio Einaudi editore, 1979), s. 72.

Çoğu zaman anlam, dinleyen (ya da okuyan) tarafından bir bütün olarak, iletilmekte olan şeyin aniden ışığa çıkmasıyla kavranır. Bhartrihari'ye göre, bu ışığa çıkma *sphota* tarafından iletilmekle birlikte zaten dinleyenin (ya da okuyanın) beyninde vardır. Çağdaş terimlerle ifade edersek bu ışığa çıkma, *sphota* dil için hazır bir beyin tarafından alındığı zaman gerçekleşir.

Bhartrihari daha da ileri gidiyor. Ona göre, eğer algılama ve anlama doğuştan sözelse, gördüğümüzle gördüğümüze inandığımız arasındaki, deneyimlediğimizle deneyimimizde doğru ya da yanlış olduğunu bildiğimiz arasındaki ıstırap verici uçurum hayali bir hal alıyor. Kelimeler hem varolan gerçekliğin bütününü hem de bizim o gerçekliğe dair şahsi vizyonlarımızı yaratıyor; dünyamız dediğimiz şey, *Brahman*'dan sözel, iletişimsel bir biçim içinde, püskürürcesine "birden ortaya çıkıyor". Cennet'te gördüğü şeyi ifade etmede zorlanan Dante tarafından, deneyimin anlamının insan sözleriyle açıklanması için görünüşün "derisinin yüzülmesi" olarak tarif edilen şey bu.

Dante dilin en yüce insan niteliği olduğuna inanıyordu. Tanrı, ister hayvan ister melek, başka hiçbir yaratığına dili vermemiş, sadece insanlara, Tanrı vergisi "dil için hazır" zihinlerinde oluşanları ifade edebilsinler diye vermişti bu niteliği. Dante'ye göre dil, insan toplumunu yöneten ve toplumsal yaşamımızı mümkün kılan araçtır. Kullandığımız dil kendi dilsel çevremizde fikirleri ve deneyimleri temsil etmemize imkân veren konvansiyonel işaretlerden oluşur. Dante için dil, adlandırdığı şeyleri yalnızca onları adlandırmak suretiyle var eder, çünkü *De vulgari eloquentia*'da dediği gibi, "hiçbir şey kendi olmadığı şeyi üretemez."[31] Belki de bu yüzden Dante, çözülemeyen bir arayışın bir timsali olarak, *De vulgari eloquentia*'yı tam şu cümlenin ortasında yarım bıraktı: "İnkâr eden kelimeler her zaman en sona konmalı; geri kalanların hepsi münasip bir yavaşlıkla usul usul aynı sonuca varacaktır..."[32]

---

31 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, hazırlayan ve Latinceden çeviren Vittorio Coletti (Milano: Garzanti, 1991), s. 23.
32 *Age*, s. 99.



Vergilius ve Dante Araf Dağı'nın kıyılarında Cato ile karşılaşıyorlar. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Araf*ın I. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

7

Ben Kimim?

Önümde altmışların başlarında çekilmiş bir fotoğrafım var. Çimde yüzükoyun yatmış, ergenlik çağında bir erkek çocuk, üzerine bir süredir çiziktirmekte olduğu (yazı ya da resim) bir kâğıt destesinden başını kaldırmış bakıyor. Sağ elinde bir kurşunkalem ya da tükenmezkalem var. Başında bir tür kep, ayaklarında yürüyüş botları var, belinin etrafınaysa bir kazak bağlanmış. Güdük elma ağaçlarına benzeyen bir şeylerin yanında bir tuğla duvarın gölgesinde uzanmış. Hemen arkasında bodur bir köpek var, ölmüş Haçlıların taş mezarlarının ayak ucunda yatan köpekleri akla getiriyor. O çocuk benim ama resimde kendimi tanımıyorum. Onun ben olduğunu biliyorum ama o yüz benim yüzüm değil.

Fotoğraf yarım asır önce, Patagonya'da bir yerde bir kamp tatilinde çekilmişti. Bugün aynaya baktığımda yorgun, şişkin bir yüz, etrafındaysa kırlaşmış saçlar ve şen bir beyaz sakal görüyorum. Kırışıklarla çevrelenmiş ve dar bir gözlükle çerçeveli küçük gözler zeytin kahverengisi renginde, içinde birkaç turuncu benek de barındırıyor. Bir keresinde, İngiltere'ye gözlerimin yeşil renkte olduğunu beyan eden bir pasaportla girmeye kalktığımda, göçmen bürosu memuru yüzüme uzun uzun bakarak bu beyanı mavi olarak değiştirtmem gerektiğini, yoksa bir dahaki sefere ülkeye alınmayacağımı söylemişti. Gözlerimin bazen kurşuni göründüğünü biliyorum. Belki renkleri Madam Bovary'ninkiler gibi anbean değişiyor ama bu renk değişiminin, onunkinin aksine, bir anlam taşıdığına emin değilim. Yine de aynadaki yüz ben'im, ben olmak zorunda. Ama benim yüzüm değil. Başkaları beni çehremle tanıyor; ben öyle tanımıyorum. Bazen görüntüm bir vitrinde gözüme çarptığında yanımda yürüyen o şişman ihtiyar adamın kim olduğunu merak ediyorum. Kendimi bir gün hakikaten sokakta görsem tanımayacağım şeklinde belli belirsiz bir korkum var. Karakolda şüpheliler arasına beni koysalar hangisi olduğumu seçemeyeceğimden eminim, bir

grup fotoğrafında kendimi kolayca bulamayacağımdan da. Bunun sebebi çehremin çok hızlı ve çok ciddi şekilde yaşlanıyor olması mı, yoksa benliğimin kendi hafızamdan ziyade ezbere bildiğim yazılı dünyalara dayanıyor olması mı, emin değilim. Bu düşünce salt nahoş bir düşünce değil; bir şekilde rahatlatıcı da. Kendim olmak, hiçbir durumun ya da bakış açısının kendimi tanımama gölge düşüremeyeceği kadar tamamıyla ve mutlak surette kendim olmak, bana kim olduğumun koşullarına uyma mecburiyetinden mutluluk verici bir muafiyet hissi bahşediyor.

Dante'ye göre, Hıristiyan dogma, öldükten sonra dünyevi bedenlerimizi ancak Mahşer Günü'nde geri alabileceğimizi söyler; ancak intiharlar bundan hariçtir, çünkü "adil değildir insanın kendinden aldığı şeylere sahip olması."* Bilim bize insan bedeninin bir bakıma periyodik olarak intihar ettiğini söylüyor. Her bir organımız, her bir kemiğimiz, her bir hücremiz yedi yılda bir ölüyor ve yeniden doğuyor. Yüz hatlarımızın her biri geçmişte olduğu gibi değildir ama yine de şuursuz bir güvenle, eskiden olduğumuz kişi olduğumuzu söyleriz. Esas soru şudur: Kendimiz "olmak"tan bahsederken neyi kastediyoruz? Bunun tanımlayıcı işaretleri nelerdir? Bedenimin biçimi olmayan, sesim ya da dokunuşum olmayan, burnum, gözlerim olmayan bir şey – orada bulunan, ben olan bir şey. Ürkek küçük bir hayvan gibi orada, bir fiziksel göstergeler ormanının arkasında görünmez halde yatıyor. Büründüğüm kisvelerin, taktığım maskelerin hiçbiri kendimi bana temsil etmiyor, olsa olsa belirsiz ipuçları ve minicik sezilerde ele veriyor kendini: Yaprakların bir hışırtısı, bir koku, boğuk bir hırıltı. Var olduğunu biliyorum ketum benliğimin. Ama o arada, bekliyorum. Belki de varlığı son günümde teyit edilecek, o gün çalılıkların arasından çıkıp kendini tüm çehresiyle bir an için gösterecek, sonra da artık hiç olmayacak.

Referanslar: Inferno [*Cehennem*], XIII:105, "chè non è giusto aver ciò ch'om si toglie."

* Manguel'in alıntısına uygun düşmesi için Rekin Teksoy çevirisi yerine Manguel'in yararlandığı çeviri kullanılmıştır. (ç.n.)

Ayışığında şişman bir adamın gölgesi
Yürüdüğüm yolda ilerliyor önümden;
Dönüp de kaçsam, takip edecek beni
İşte bu adamdır tanımam gereken.

James Reeves, "Olacaklar"

Sözlerinin inkâra değil de "münasip yavaşlıkta usul usul sonuca varması"na imkân vermek için Dante yolculuğu boyunca her meraklı gezgin gibi, geçtiği yerlerin âdetleri ve inançları, coğrafyası ve tarihiyle ilgili sorular sorar. Özellikle de rastladığı insanların kim olduğunu bilmeye çok heveslidir ve daha ilk karşılaşmada, yani Vergilius'un ruhuyla karşılaşmasında, şairden kendisine gölge mi, gerçek insan mı olduğunu söylemesini ister.[1] Karşılaştıklarının bazıları, Vergilius gibi, ona doğrudan cevap verirler; bazılarıysa bunu reddeder ve ancak rüşvetle, Dante'nin yeryüzüne döndüğünde onların hikâyelerini anlatacağı vaadiyle ikna edilebilirler; bazıları kabule zorlanır; birkaçıysa Dante için Vergilius tarafından sorgulanırlar. Birkaç sefer Dante karşısındaki ruhu hayattaki halini bilmesi sayesinde tanır, bazense Öteki Dünya'daki dönüşüm o kadar ciddidir ki, Dante onu tanıyamaz ve zavallı ruhun Dante'ye kim olduğunu söylemesi gerekir.

Ancak yolculuk elbette ki bir tetkik gezisinden ibaret değildir: Dante kendini öğrenmek için ve başkalarının oluşturduğu aynada kendini ve kurtuluş ihtimalini keşfetmek için buradadır. Öteki Dünya geçirgenliği olmayan bir yer değildir nihayetinde: Buranın cezalandırılmış ve arındırılmış günahları da, ilahi mutlulukları da bazen ziyaretçiye sızıp onun üzerinde, hayra ya da şerre, bir tesir bırakır. Dante, içinde öfkelilerin kızgınlığını, kibirlilerin küçümsemesini hisseder; Cennet'in göklerinde, seçilmişlerin üzerine vuran ilahi ışığın bir zerresi bile gözlerini kamaştırmaya ve onu dönüştürmeye yeter. Vergilius ve Beatrice'nin kılavuzluk ederek onu içinden geçirdiği üç perdeli vizyon, onun için icra edilmekte olan bir performans gibidir. Orada kendi hataları, korkuları ve

1 *Inferno* [*Cehennem*], 1:66, "qual che tu sii, od ombra od omo certo!"

tereddütleri, günaha cezbolmaları, yanlışları ve düşüşleri, hatta aydınlanma anları bile gözleriyle kulaklarının önünde sergilenir. Bütün *İlahi Komedya* tek kişilik bir seyirci için sahnelenir ama o tek seyirci aynı zamanda hikâyenin kahramanıdır. Jung'cu analist Craig Stephenson başka bir bağlamda, işte burada, "hâlâ, tiyatronun teşkil ettiği çok yönlü, muğlak ve canlı arketip ikâmet eder" diyor. "Bellek ve eşiktelik mimarisine sahip bu arketipte, eylem ve gözlem gibi, içeriden kendimizi tanımak ve dışarı bakarak dünyamızı tanımak gibi iki epistemolojik zıt kutup bulunur."[2]

Dante ruhların eskiden kim olduğunu sadece onların hikâyelerinden öğrenmez. Vergilius ve şair Statius'un peşi sıra yürüyen Dante, Araf Dağı'nın doruğuna çok da uzak olmayan bir mesafede Oburlar Taraçası'na varır. Bu dünyaya ait şeylere olan aşırı sevginin katıksız ve şiddetli bir açlıkla arıtıldığı yerdir burası. Kadim şairler sanatlarından konuşurken Dante, Homeros'un onu Soylu Şato'ya buyur edişini kabul etmesine sebep olan kibir günahından arınmış halde, ustalarının arkasından süklüm püklüm yürür ve onları dinleyip öğrenir:

> Onlar önden gidiyordu, ben de tek başıma
> Onları izliyordum, kulak veriyordum konuştuklarına,
> Aklımı zenginleştiriyordu şiirle ilgili sözleri

Üç şairi solgun ve suskun, derilerinin altında kemikleri belli olan, gözleri pırlantasız yüzükler gibi kara ve boş ruhların oluşturduğu bir kalabalık karşılar. Belki Vergilius ile Statius'un şiir üzerine konuşmaları sayesinde, Dante'nin aklına şeylerin kendilerinin metaforları olduğu fikri gelir. Bu fikre göre gerçeklik deneyimini dile tercüme etmek için bazen şeyleri onları adlandıran kelimeler olarak, şeylerin çehrelerini ise onların yazılı hallerinin cisimlenmiş hali olarak görürüz. "İnsanların yüzünde *OMO* harflerini okuyan biri," diyor Dante, "*M* harfini hemen görebilirdi." Dante'nin oğlu Pietro Alighieri, *İlahi Komedya* üzerine yorumunda, anıştırılan bu imgenin o zamanlar iyi bilindiğini söylemişti: Gotik yazıda O'lar insan gözleri gibidir, M ise kaşları ve burnu resmeder.[3] Bu, tüm

---

2 Craig E. Stephenson, "Introduction", *Jung and Moreno: Essays on the Theatre of Human Nature* (Londra: Routledge, 2014), s. 14.

3 *Purgatorio* [*Araf*], XXII:127-129, "Elli givan dinanzi, ed io soletto/ diretro, ed ascoltava i lor sermoni/ h'a poetar mi davano intelletto"; XXIII: 31-33, "Chi nel viso

yaratıkların isimlerini görünüşlerinde taşıdığı, yaratılmalarından hemen sonra Tanrı Âdem'e onların isimlerini söylemesini emrettiğinde de Âdem'in bu sayede hepsini tanıyabildiği şeklindeki Yaratılış geleneğine de uygundur (Yaratılış 2:19-20).

Platon'un *Kratylos*'unda Sokrates de isimlerin insan icadı olduğunu düşünür: İlk kelimelerin bize Tanrı tarafından verildiğini söylemek Sokrates'e göre açıklama değil, sadece açıklamaya sahip olmamak için bir mazerettir. Platon'un diyaloğunda isimler üzerine tartışma, Sokrates gibi Platon'un öğretmenleri olma ihtimalleri dışında haklarında neredeyse hiçbir şey bilmediğimiz iki arkadaş tarafından başlatılır. Kratylos şeylerin isimlerinin doğadan türetilen "bir hakikat ya da doğruluk" içerdiğine inanır. Diyaloğun öbür katılımcısı Hermogenes ise buna karşı çıkarak dilin insan eseri olduğu şeklindeki Sofist pozisyonu benimser. "Bana göre verdiğin her isim doğru isimdir ve o ismi değiştirir de başka bir isim verirsen, yeni isim de eskisi kadar doğrudur," der. "Çünkü doğa tarafından herhangi bir şeye verilmiş bir isim yoktur; hepsi görenekten ve kullananların alışkanlığından ibarettir." Sokrates ise "hakkıyla verilmiş isimler, isimlendirdikleri şeylerin benzerleri, suretleridirler" diye iddia eder (ya da en azından bu fikri dile getirir) ama daha sonra da şeylerin suretlerindense kendilerinden öğrenmenin daha asil ve daha berrak bir yol olduğunu söyler. Diyalogların birçoğunda olduğu gibi *Kratylos*'ta da tartışılan soru kesin bir cevap bulmaz.[4]

Bir isim, bizi dışarıdan tanımlar. Kendi kendimize bize seslenecekleri bir isim seçsek bile o isim tarafından ifade edilen kimlik bir dış kimliktir, başkalarına kolaylık olsun diye giydiğimiz bir şey. Öte yandan isimler bazen bireyin özünü de özetler. "İmparator'dum, Iustinianus'um şimdi" der altıncı yüzyılda Roma hukuk sistemini düzenleyen ve *Cennet*'te Dante için Roma tarihini özetleyen İmparator. Daha sonra Güneş Göğü'nde Fransisken Bonaventure, Dominiken tarikatının kurucusunu över ve Dominic'e (anlamı "Rab'be ait") bu

---

de li uomini legge 'omo' / ben avria quuivi conosciuta l'emme"; Pietro Alighieri, *Il "Commentarium" di Pietro Alighieri nelle redazioni Ashburnhamiana e Ottoboniana*, ed. Roberto della Vedova ve Maria Teresa Silvotti (Floransa: Olschki, 1978).

4 Diogenes Laertius, *Lives of the Philosophers*, 3.6, çev. R. D. Hicks (Harvard University Press: Cambridge, Mass. & Londra, 1995), cilt 1, s. 281; Platon, "Cratylus," çev. Benjamin Jowett, *The Collected Dialogues of Plato*, haz. Edith Hamilton ve Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973), s. 422.

ismin annesiyle babası tarafından verilişini "gökyüzünden bir esin indi / ona tümüyle sahip olanın iyelik sıfatını verdiler ad diye" cümlesiyle anlatır. Dominic'in annesiyle babasının isimleri olan Felice ("Mutlu") ve Giovanna (Aziz Jerome'a göre "Rab'bin lütfu") hakkındaysa Bonaventure, *Kratylos*'taki amentüyü hatırlatan bir şekilde şöyle der:

> Gerçekten de Felice oldu babası!
> Gerçekten de Giovanna oldu anası,
> doğru ise bu sözcüğün kökeni![5]

Ancak sadece bir isim, "Ben kimim?" sorusuna tam bir cevap teşkil etmez ve Dante'nin arayışının sonunda bir cevaba ulaşmasının vasıtası da isminin bilgisi değildir. Bu nihai kimlik sorusu, daha çok sorgulamayı hak ediyor.

İlahi Komedya'nın tam orta noktasında, *Araf*'ın otuzuncu kantosunda, Grifon'un çektiği araba Cennet Bahçesi'nde görününce, aynı anda üç hayati şey vuku bulur: Vergilius ortadan kaybolur, Beatrice kendini gösterir ve Dante bütün şiirde ilk ve son kez ismiyle anılır. Şair rehberinin ortadan kayboluşuyla Beatrice'nin onu maruz bırakacağı küçük düşürücü muamele arasında, ismi telaffuz edilen Dante, tanıma duygusuyla döner: "Zorunlu olarak andığım adımın / söylendiğini duyunca (...) başımı çevirdim." Sonra Beatrice ona bakmasını emreder:

> İyi bak! Beatrice'nin ta kendisi karşında.
> Nasıl gelebildin bu dağa?
> İnsanın mutlu olduğunu bilmiyor musun burada?[6]

Sudaki kendi imgesine aklını kaptıran Narkissos'un aksine, Dante başını eğip Lethe nehrinin sularına baktığında kendi görüntüsüne katlanamaz ve utanç içinde başını çevirir.

---

5 *Paradiso* [*Cennet*], VI:10, "Cesare fui, e son Giustiniano"; XII:68-69, "quinci si mosse spirito a nomarlo/ dal possessivo di cui era tutto"; Vincenzo Presta, "Giovanna," *Enciclopedia Dantesca*, cilt 9 (Milano: Arnoldo Mondadori, 2005), s. 524; *Paradiso* [*Cennet*], XII:79-81, "Oh padre suo veramente Felice!/ oh madre sua veramente Giovanna/ se, interpretata, val come si dice!"

6 *Purgatorio* [*Araf*], XXX:62-63, "quando mi volsi al suon del nome mio/ che di necessità qui si registra"; 73-75, "Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice/ Come degnasti d'accedere al monte?/non sapei tu che qui è l'uom felice?"

> Gözlerim arı pınara yöneldi;
> ama kendimi görünce suda, gözlerimi
> otlara çevirdim, alnımda utancımla.[7]

Cehennem'in derinliklerine inmesinin ve Araf'ın taraçalarına çıkmasının ardından, Dante kendi kimliğini keşfeder ama bu, isminin söylenmesiyle değil, görüntüsünün yansımasıyla gerçekleşir. Bu noktaya kadar, Vergilius rehberliğinde, kimi zaman kendine ait olduğunu fark edeceği kusurların başkalarınca canlandırılmasını görmüştür ama şimdi ilk kez Dante kendi dramatik performansına tanık olduğunu fark eder. Ve şimdi öğrenir ki, kendi dışındaki şeyler için değil, en iç varlığı için ağlaması gerekmektedir; kıymetli Vergilius'unun ayrılışı için değil, sevgili Beatrice'sinin aşkı için değil, kendi günahları için ağlamalıdır, nihayet şu anda kim olduğunu bilerek eskiden olduğu kişi için tövbe edebilsin diye. Ancak ondan sonra Lethe'nin suyunu içebilecek ve unutabilecektir. Cennet'te günahın anısı yoktur.

Bir kitabın adı kitabı ne kadar anlatırsa, "Ben kimim?" sorusunun cevabını bir isimle vermek de o soruyu ancak o kadar cevaplar. *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'de korkak asker Parolles, kelimeleri yalan söylemek ve böbürlenmek için kullandığına işaret eden bir isme sahiptir (ki Shakespeare'in az buçuk Fransızca bilen seyircisi bunun kasıtlı bir laf oyunu olduğunu anlamış olmalıdır). Kendi kendine konuşurken iki lordun kulak misafiri olduğu Parolles, aşağılanmaktan kurtulmak için bir yol bulmaya çalışmaktadır ve oyunda ilk kez kendisi hakkında söylediği her şey doğrudur. "Ne olduğunu bilip de öyle olması mümkün mü?" diye sorar lordlardan biri, bu ahmağın doğru bir şekilde akıl yürütebilmesi karşısında hayrete düşerek. Mümkündür ve nitekim öyle olmaktadır da, çünkü Shakespeare'in Parolles karakteriyle yapmaya çalıştığı şey, maskenin arkasında onu olduğu kişi yapan şeyi bulmaktır. O yüzden de kısa süre sonra, son rezaletinin üzerine, Parolles *miles gloriosus* rolünden soyunup tamamen kendisi haline gelir: "Komutan olmayacağım artık" der, "Ama yiyip içeceğim, rahat uyuyacağım / Komutan gibi: sadece olduğum şey / Yaşatacak beni."[8] "Olduğum şey": Parolles'in ani aydınlanması bir

---

7 *Age*, 76-78, "Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;/ ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,/ tanta vergogna mi gravò la fronte."

8 William Shakespeare, *All's Well That Ends Well*, 4.1.48-49 ve 4.3.371-74, *The Complete Works of Shakespeare*, ed. W. J. Craig (Londra: Oxford University Press, 1969).

taraftan Hamlet'in o çokça istismar edilmiş sorusunun altta yatan anlamını cevaplar, bir taraftan da gayriihtiyari Tanrı'nın Musa'ya verdiği muazzam cevabı akla getirir: "Ben Ben'im."

Kısmen, olduğumuz şey bir zamanlar olduğumuza inanıp da yitirdiğimiz şey olabilir. "O çehreyi arıyorum, eskiden sahip olduğum," der bir kadın bir Yeats şiirinde, "dünyanın yaratılışından önce." Bazen bir kimliğin izleri de ancak kısmen hatırlanan, şimdi unutulmuş o çehre gibidir; her ne isek o olduğumuz konusundaki güvencenin bir kısmını kaybettiğimiz o ilk Alzheimer evrelerinde olduğu gibi. Platon'un *Şölen*'inde Aristophanes insanların bir zamanlar üç cinsiyete sahip olduğu, erkeklerin başlangıçta güneşten, dişilerin dünyadan, hermafroditlerin ise her iki cinsiyetten de pay alan aydan doğduğu şeklinde ünlü bir iddiada bulunmuştu. Hermafroditler üç cinsiyetin en kuvvetlileriydi ve kibre kapılıp (tıpkı Babil Kulesi'ni inşa edenler gibi) göğe tırmanmaya, tanrılara saldırmaya kalkmışlardı. Zeus bunu önlemek için her hermafroditi kesip ikiye ayırdı ve erkek yarı dişi yarıyla, dişi yarı da erkek yarıyla tekrar birleşmeyi arzular oldu. Bu, üç tür çiftleşmenin ortaya çıkmasıyla sonuçlandı: Güneş-erkekler güneş-erkekleri arzuluyordu, dünya-dişiler dünya-dişileri arzuluyordu, ay-hermafroditler ise, şimdi ikiye ayrık halde, yitirdikleri yarıya özlem duyan heteroseksüel insanlar oldular. "Bu yüzden," diye bağlıyordu Aristophanes, "hepimiz, çocukların yadigâr olarak ikiye bölüp, kalkan balığı gibi bir'den iki yaptığı sikke parçalarına benziyoruz, her birimiz durmadan kendi karşılığımız olan yarıyı arıyoruz." Platon'un Aristophanes'i için, aşk bu özlemlerden doğan dürtüdür, eskiden kim olduğumuzu hatırlayarak şimdi kim olduğumuzu bilme arzusudur.[9]

Kimliğimize dair ilk ipucu erken yaşta gelir. Jacques Lacan'ın o meşhur "ayna evresi" tanımında, çoğunlukla altı ila on sekiz aylıkken, henüz konuşamayan ve motor faaliyetlerini kontrol edemeyen bir çocuk, kendisinin aynadaki görüntüsüyle karşılaşır. Buna tepkisi büyük bir sevinçtir çünkü görüntü, çocuğa henüz ulaşmış olmadığı bir işlevsel bütünlüğü gösterir. Çocuk olacağı şeyle özdeşleşir ama aynı zamanda da bu görüntü bir yanılsamadır, çünkü

---

9 William Butler Yeats, "A Woman Young and Old," *The Collected Poems of W. B. Yeats* (Londra: Macmillan, 1979), s. 308; Platon, *Symposium*, çev. Michael Joyce, *The Collected Dialogues of Plato*, s. 542-45.

yansıma çocuk değildir. Çocuğun kendisinin kim olduğunu fark edişi hem tanıma hem de yanlış tanıma olarak, hem kimliğin fiziki kavranışı hem de hayali bir yaratım olarak başlar. Hayalgücü gibi ayna da sahneye bizim birinci tekil şahsımızı kullanan bir karakter çıkarır. Rimbaud işte bu paradoksu sezerek şöyle yazmıştı: "Car *Je* est un autre", "Çünkü *Ben* bir başkasıdır." Alonso Quijano hem şövalye romanlarına meraklı yaşlı ve zayıf bir asilzadedir hem de adı Don Quijote olan cesur ve adil bir şövalye; kitabın sonunda edebi tecessümünün aslında bir sanrı olduğuna ikna olmasıyla birlikte, ölür. Bu açıdan hepimiz *Doppelgänger*'leriz: çiftimizi görüp de onu reddetmek sonumuzu haber veriyor.[10]

Bütünsel olarak kim olduğumuzu tüm bileşenlerimizle, hatta bilinçdışı dediğimiz (ve Carl Gustav Jung'un "*in potentia* gerçeklik" diye tanımladığı) kısım da dahil olmak üzere bilmek için, hayatımız boyunca kendimizi sorgular, ipucu ararız. Jung bilinçdışının rüyalarımızda bizi böyle ipuçlarıyla, "geriye bakan rüyalar ya da ileri bakan beklentiler"le beslediğini ve bunların her zaman, tüm kültürlerde, gelecekten işaretler şeklinde okunduğunu söyler. Bilinçdışından imgeler bilince çıkıp, bize kendimizle ilgili bir şeyler anlatırken, kimlik hissimize de ilavede bulunur. Tıpkı bir kitabın okunmuş sayfaları gibi. Üçüncü yüzyılda Augustinus bu süreci bir ilahinin ezbere okunmasına benzetmiştir. "Diyelim ki, bildiğim bir ilahiyi okumak üzereyim" der *İtiraflar*'ında. "Başlamadan önce beklentim ilahinin bütününe yönelir. Ama okumaya başladığımda, beklentinin alanından çıkarıp geçmişe atmış olduğum ilahiden dökülen dizeler hafızamın nesnesi haline gelmeye başlar. O an gerçekleştirdiğim eylem iki yola yayılır, söylemiş olduğum sözlerden dolayı hafızama ve söylemek üzere olduğum sözlerden dolayı beklentime. Ama dikkatim şimdide olanın üzerindedir, bu sayede gelecekte olanı geçip gitsin diye geçmişe taşır. Eylem bu şekilde uzar, uzar ve uzadıkça beklentim azalır, hafızam çoğalır, ta ki bütün beklentim tükenene ve bütün eylemim sona erip hafızama geçene kadar." Ancak ilahinin aksine, bilinçdışının derinlik ölçümünde hiçbir zaman dibe ulaşılmaz.

10 David Macey, "Mirror-phase," *The Penguin Dictionary of Critical Theory* (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 2000), s. 255; Arthur Rimbaud, Georges Izambard'a mektup, 13 Mayıs 1871, *Correspondance*, haz. Jean-Jacques Lefrère (Paris: Fayard, 2007), s. 64. Rimbaud'nun Paul Demeny'ye mektubunda (15 Mayıs 1871) da bu ifadenin neredeyse aynısı kullanılır.

İşte Jung bu hayat boyu süren arayışa, kendimize dair sezgilerin ve aydınlanmaların cisimleşmesine "bireyleşme" diyor.[11]

Önce 1939'da "The Meaning of Individuation" (Bireyleşmenin Anlamı) adıyla İngilizce basılan, daha sonra Almanca yeniden yazılıp epey bir elden geçirilen bir makalesinde Jung bireyleşmeyi "bir insanın psikolojik bir 'bir-ey' (*in-dividual*), yani ayrı, bölünemez bir birlik, bir 'bütün' haline geldiği süreç" olarak tanımladı. Bu bütün, insana anlaşılmaz ve bilinmedik gelenler de dahil olmak üzere tüm parçaların bir araya toplandığı, uyumlu bir bütündü. Jung bireyleşmenin ilk tanımını altmış dört yaşındayken yapmıştı. Neredeyse yirmi sene sonra, ölümünden beş sene önce, kısmen bir tanıdığıyla konuşma, kısmen de kendi yazdığı bölümler şeklinde bir nevi entelektüel otobiyografiye imza attı. Bu kitabın sonlarına doğru Jung, bireyleşme fikrini yeniden ele alır ama bu defa onu ilgilendiren bilinebilir ve acı verici şekilde bilinen benlik değil, kendi kartografisinin o diğer muazzam, haritası çıkarılmamış alanıdır. "Kendim hakkında daha büyük bir kararsızlık hissettikçe," diye yazar Jung, "giderek içimde tüm şeylerle bir akrabalık hissi başgösterdi. Hatta bana öyle geliyor ki, onca süre beni dünyadan ayıran o yabancılaşma kendi iç dünyama aktarıldı ve kendime karşı beklenmedik bir yabancılığı gözlerimin önüne serdi."[12]

"Varlığımın anlamı," diye yazıyordu Jung, "hayatın bana bir soru yöneltmiş olmasıdır. Ya da aksine, ben kendim dünyaya yöneltilmiş bir soruyum ve kendi cevabımı iletmeliyim, yoksa dünyanın cevabına bağlı olurum."[13] Hayatın sorusunu cevaplamaya çalışmak için bütünsel ve tekil insanlar olarak kim olduğumuzu bulma arayışı, başkalarının hikâyelerinden aldığımız keyiften kısmen sorumludur. Edebiyat "dünyanın cevabı"ndan değil, yeni ve daha iyi sorulardan oluşan bir hazinedir. Dante'ye karşılaştığı ruhlar tarafından anlatılan hikâyeler gibi, edebiyatlarımız kendi gizli özelliklerimizi keşfet-

---

11 Carl Gustav Jung, "Conscious, Unconscious and Individuation," *The Archetypes and the Collective Unconscious*, çev. R. F. Hull (Princeton: Princeton University Press, 1980), s. 279; Aziz Augustinus, *Confessions*, 11.28, çev. R. S. Pine-Coffin (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1961), s. 278. [*İtiraflar*, çev: Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Kabalcı, 2010)]

12 Jung, "Conscious, Unconscious and Individuation," s. 275; Carl Gustav Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, kaydeden ve hazırlayan Aniela Jaffé, çev. Richard ve Clara Winston, gözden geçirilmiş baskı (New York: Vintage, 1965), s. 359.

13 Jung, *Memories, Dreams, Reflections*, s. 318.

mek için bize az çok etkili aynalar sunar. Zihinsel kütüphanelerimiz kim olduğumuzun (ya da kim olduğumuzu düşündüğümüzün) ve kim olmadığımızın (ya da kim olmadığımızı düşündüğümüzün) bileşik haritalarıdır. Freud gibi Goethe'nin *Faust*'unun ilk sahnelerine hayranlık duymak ya da Jung gibi *Faust*'un finalinin sonuçsuzluğuna kapılmak, Borges gibi Conrad'ı Jane Austen'a tercih etmek ya da Doris Lessing gibi İsmail Kadare'yi Haruki Murakami'ye tercih etmek, illaki edebi teoride eleştirel bir pozisyon almak demek değil, daha büyük ihtimalle düşünceye dayalı bir anlayış, empati ya da tanıma sorusuna yanıt vermek demektir. Okumalarımız hiçbir zaman mutlak değildir: Edebiyat dogmatik meyillere izin vermez. Onun yerine bağlılıklarımızı değiştiririz, bir süre belli bir kitabın belli bir bölümünü tercih ederiz, daha sonra başka bölümlerini; bir ya da iki karakter hoşumuza gider ama ille de uzun süreyle değil. Bir okurun kalıcı sevgisi sandığımızdan daha nadir bir şeydir, ama en ince elenip sık dokunmuş edebi beğenilerimizin seneler içinde pek de değişmediğini düşünmek hoşumuza gider. Ne var ki değişiriz, beğenilerimiz de bizle beraber değişir ve bugün kendimizi Cordelia'da buluyorsak yarın Goneril'e kızkardeşimiz diyebilir, gelecekteyse, ahmak ve düşkün bir ihtiyar olan Lear'la kafa dengi olabiliriz. Bu ruh göçü, edebiyatın mütevazı mucizesidir.

Ancak edebiyatlarımızın tarihlerini belirleyen tüm mucizeler içinde pek azı *Alice Harikalar Diyarında*'nın doğuşu kadar hayret vericidir. Meşhur olmakla birlikte tekrar etmeye değer bir hikâye bu. 4 Temmuz 1862'de, rahip Charles Ludwige Dodgson, yanında arkadaşı rahip Robinson Duckworth ile birlikte, İsa Kilisesi Diyakozu Dr. Liddell'ın üç küçük kızını Thames'de, Oxford yakınlarındaki Folly Bridge'den Godstow köyüne beş kilometrelik bir tekne gezisine çıkardı. "Güneş o kadar yakıcıydı ki," diye hatırlayacaktı Alice Liddell seneler sonra, "nehir aşağı bir çayıra çıktık, tekneyi bırakıp bulabildiğimiz tek küçük gölgeye sığındık, yeni yığılmış bir ot yığınının altına. İşte burada üçümüzden de o çok aşina 'Bize bir hikâye anlat' ricası geldi ve böylece o her daim enfes hikâye başladı. Bazen bize şaka yapmak için –ya da belki hakikaten yorulmuş olduğundan– Mr. Dodgson birden durup 'Bir dahaki sefere dek bu kadar' derdi, bunun üzerine üçümüz de 'Ama şimdi bir dahaki sefer zaten' diye bağırırdık: Biraz ikna çabasından sonra hikâye tekrar

başlardı." Geri döndüklerinde Alice, Dodgson'dan bu maceraları onun için yazmasını istedi. Dodgson da deneyeceğini söyledi ve neredeyse bütün gece oturup hikâyeyi kâğıda geçirdi, ayrıca dolmakalemle çizilmiş illüstrasyonlar da ekledi; daha sonra bu küçük kitap, *Alice'in Yeraltındaki Maceraları* adıyla, Diyakozluk kabul salonundaki masanın üzerinde sık sık görüldü. Üç sene sonra, 1865'te, hikâye Londra'da Macmillan tarafından, "Lewis Carroll" mahlasıyla ve *Alice Harikalar Diyarında* adıyla yayımlandı.[14]

Rahip Duckworth gezintiyi çok net hatırlıyordu. "Godstow'a yapılan o meşhur Uzun Yolculuk'ta ben *hamlada* kürek çekiyordum, o ise *pruvada*. Üç küçük Miss Liddell ise yolcumuzdu. Hikâye, filikamızın dümenciliğini yapan Alice Liddell için oracıkta yaratılıp *benim omuzumun üstünden* anlatıldı. Arkama dönüp, 'Dodgson, bu senin irticalen anlattığın bir hikâyen mi?' dediğimi hatırlıyorum. O da 'Evet, anlatırken bir yandan uyduruyorum' diye cevap verdi." Alice'in maceralarını "anlatırken bir yandan" icat etmek: İnanılmaz bir gerçek bu. Alice'in düşüşünün ve gezintilerinin, karşılaşmalarının ve keşiflerinin, kıyasların ve kelime oyunlarının ve zekice esprilerin, bütün o fantastik ve tutarlı gelişimleriyle o sırada ve oracıkta, anlatılırken uydurulmuş olması neredeyse imkânsız görünüyor. Osip Mandelstam, Dante'nin *İlahi Komedya*'sı üzerine yaptığı bir yorumda, okurların, önlerindeki metnin şairin kafasından dört başı mamur, öncesinde bir sürü taslak ve deneme olmadan doğduğuna inanmalarının naiflik olduğunu söyler. Mandelstam'a göre hiçbir edebi yapıt ani bir esinin meyvesi değildir: Tecrübeyle yoğrulmuş hünerin katkıda bulunduğu meşakkatli bir deneme yanılma sürecidir.[15] Ancak *Alice*'te durumun böyle olmadığını biliyoruz: Tam da böyle bir imkânsızlık vuku bulmuş gibi görünüyor. Hiç şüphesiz Carroll hikâyeyi süsleyen birçok espri ve söz oyununu daha önce aklının bir köşesine yazmıştır. Ne de olsa bulmacaları ve kelime oyunlarını çok seviyor, vaktinin hatırı sayılır kısmını kendi zevki ve çocuk arkadaşlarının zevki için bunları icat ederek geçiriyordu. Ancak bu küçük numaralar mükemmel yapılandırılmış olay

14 Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland, The Annotated Alice*, haz. Martin Gardner (New York: Clarkson Potter, 1960), s. 22.

15 *Age*, s. 22-23; Osip Mandelstam, "Conversation about Dante," *The Selected Poems of Osip Mandelstam*, çev. Clarence Brown ve W. S. Merwin (New York: New York Review of Books, 2004), s. 117.

örgüsünü yönlendiren o sarsılmaz mantığı ve neşe verici simgesel karakterleri izah etmiyor.

Alice Harikalar Diyarında'yı altı sene sonra, *Aynanın İçinden* takip etti. İşte bu seferki, bir kitabın yazılması için normalde harcanan o masa başı mesaisinden faydalanan bir hikâyeydi, ancak ikincisindeki ayna satranç oyunu ilkindeki o çılgın kart oyunundan daha iyi inşa edilmiş değildi ve her iki hikâyedeki harikulade saçmalıklar besbelli ki kaynağını o ilk öğle üzeri icat edilip anlatılmış "irticali" fanteziden alıyordu. Tanrı'nın mistiklere her şeyi tam olarak yazdırdığı söylenir, edebiyat tarihi de böyle çok meşhur birkaç *in toto* yazım örneğine yer verir (Caedmon'un "Yaratılış İlahisi" ve Coleridge'in "Kubilay Han"ı böyle iki örnektir), ama bu şiirsel mucizelerin tarafsız tanıkları yok. *Alice Harikalar Diyarında* konusundaysa Rahip Duckworth'ün tanıklığı şüphe götürmez görünüyor.

Öte yandan, hiçbir mucize bütünüyle açıklanamaz değildir. Carroll'ın hikâyesi insan zihninde, çocuksu şöhretinin uyandırdığı izlenimden çok daha derin köklere sahip. *Alice Harikalar Diyarında* alelade bir çocuk hikâyesi gibi değil çünkü: Coğrafyası, Ütopya ya da Arkadya gibi diğer oturmuş mitik yerlerin yankılarını taşıyor. *İlahi Komedya*'da Araf Dağı'nın doruğundaki koruyucu ruh Matilda, Dante'ye şairlerin dillerine pelesenk olmuş Altın Çağ'ın aslında Kayıp Cennet'in, yani ortadan yok olmuş kusursuz bir mutluluk halinin unutulmuş anısı olduğunu açıklar; belki Harikalar Diyarı da mükemmel bir akıl halinin bilinçdışı bir anısıdır, ancak o akıl hali şimdi toplumsal ve kültürel göreneklerin penceresinden bakıldığında bize katıksız delilik gibi görünmektedir.[16] Arketipal olsun ya da olmasın, Harikalar Diyarı her zaman şu ya da bu biçimde varolmuş gibidir: Öyle ki, Alice'in peşinden o tavşan deliğinden aşağı inen ve Kırmızı Kraliçe'nin labirentvari krallığında onunla dolaşan hiç kimse bunu ilk kez yapmaz. Sadece Liddell kız kardeşler ve Rahip Duckworth'ün yaratım anında bulundukları söylenebilir ama onlar bile bir *deja vu* hissi yaşamış olmalıydı: O ilk günün ardından Harikalar Diyarı, hiç adım atmasak da varolduğunu bildiğimiz bir diğer yer olan Cennet Bahçesi gibi evrensel muhayyileye girdi. Harikalar Diyarı ("hiçbir haritada yok; gerçek yerler hiçbir zaman haritada

16 *Purgatorio* [*Araf*], XXVIII:139-141.

yoktur zaten" demişti Melville bir başka arketipal yer hakkında)[17] bizim düş yaşamımızın tekrarlanan manzarasıdır.

Çünkü Harikalar Diyarı elbette ki bizim dünyamızdır ya da en azından dünyamızdaki şeylerin bizim seyretmemiz için üzerinde oynandığı bir sahnedir – ama bilinçdışıyla ilgili sembolik anlamda değil (tüm Freudyen okumalara rağmen), anima'nın bir alegorisi olarak değil (tüm Jungcu çözümlemelere rağmen), bir Hıristiyan meseli olarak değil (hikâye anlatıcısının yolculuğundaki isimlerin, Folly Bridge'den "Tanrı'nın Yeri" anlamına gelen Godstow'a dek, teşkil ettiği mutlu tesadüflere rağmen), Orwell ya da Huxley'ninkiler gibi bir distopik masal değil (kimi eleştirmenlerin iddia ettiğinin aksine). Harikalar Diyarı, günlük cennetsel, cehennemi ve arafvari tayınıyla, her ne kadar delice görünse de kendimizi her gün bulduğumuz bir yerdir sadece – hayatın içinde gezindiğimiz gibi içinde gezinmemiz gereken, bu arada da Kupa Kralı'nın talimatlarına uymamız gereken bir yer: "Baştan başla," der Kupa Kralı, Beyaz Tavşan'a, "ve sona gelene dek devam et: Sonra da dur."[18]

Bu yolculuk için Alice (tıpkı Dante hakkında söylediğimiz gibi) tek bir silahla donanmıştır: Dil. Cheshire Kedisi'nin ormanından ve Kraliçe'nin kroket sahasından kelimeler vasıtasıyla çıkarız. Kelimeler sayesinde Alice şeylerin ne olduklarıyla ne olarak göründükleri arasındaki farkı keşfeder. Harikalar Diyarı'nın tıpkı bizim dünyamızda olduğu gibi ince bir muteberlik tabakası altında yatan gizli deliliğini ortaya çıkaran, Alice'in sorgulamasıdır. Düşes'in ne kadar saçma olursa olsun her şeyden bir ahlaki ders çıkarmaya çalışması gibi biz de bu delilikte bir mantık bulmaya çalışabiliriz ama aslında, Cheshire Kedisi'nin Alice'e söylediği gibi, bu konuda bir seçim şansımız yok: Hangi yolu izlersek izleyelim kendimizi deliler arasında bulacağız ve aklıselimimiz kabul ettiğimiz şeyden olmamak için dili kullanmak zorundayız. Kelimeler Alice'e gösteriyor ki, bu hayret verici dünyanın tek su götürmez gerçeği, akılcılık görünümü altında hepimizin deli olduğu. Alice gibi biz de kendi gözyaşlarımızda boğulma (ve diğer herkesi de boğma) tehlikesi altındayız. Hangi yönde ya da ne kadar beceriksizce koşarsak

17 Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale*, haz. Luther S. Mansfield ve Howard P. Vincent (New York: Hendricks House, 1962), s. 54.

18 Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, s. 158.

koşalım, hepimizin kazanması ve ödül almaya layık görülmesi gerektiğini düşünmek, Dodo gibi bizim de hoşumuza gidiyor. Beyaz Tavşan misali sağa sola emir yağdırıyoruz, sanki başkaları bize hizmet etmeye mecburmuş (ve bundan onur duyacakmış) gibi. Tırtıl gibi, diğer yaratıkların kimliklerini sorguluyoruz ama kendi kimliğimiz hakkında çok az fikre sahibiz, hatta o kimliği kaybetmenin eşiğindeyken bile. Düşes gibi, gençlerin can sıkıcı davranışlarından dolayı cezalandırılmaları gerektiğine inanıyoruz ama o davranışların sebepleriyle pek ilgilenmiyoruz. Çılgın Şapkacı gibi, birçok kişi için kurulmuş bir sofradaki yiyecek ve içeceklerin sadece bizim hakkımız olduğunu düşünüyoruz ve susamışlara, acıkmışlara alay eder gibi şarap yokken şarap ve bugün hariç her gün reçel ikram ediyoruz. Kırmızı Kraliçe gibi despotların hakimiyeti altında, yetersiz aletlerle –kirpiler gibi yuvarlanıp giden toplar ve flamingolar gibi eğilip bükülen sopalarla– çılgınca oyunlar oynamaya mecbur bırakılıyoruz ve talimatlara uyma konusunda başarılı olmadığımızda kellelerimizin uçurulmasıyla tehdit ediliyoruz. Grifon'la Sözde-Kaplumbağa'nın Alice'e açıkladığı gibi, eğitim yöntemlerimiz ya nostalji egzersizleri oluyor (Kahkaha ve Keder'in öğretilmesi) ya da başkalarının hizmetinde eğitim kursları (ıstakozlarla birlikte denize fırlatılma eğitimi). Adalet sistemimiz ise, Kafka'nın onu tasvirinden uzun süre önce, Kupa Valesi'ni yargılamak için kurulan mahkeme gibi anlaşılmaz ve hakkaniyetsiz. Ancak pek azımız Alice'in kitabın sonundaki cesaretine sahibiz, pek azımız (kelime anlamıyla) ayağa kalkıp kanaatlerimizi savunuyor, çenemizi tutmayı reddediyoruz. Bu müthiş sivil itaatsizlik eylemi sayesinde Alice'in rüyasından uyanmasına müsaade ediliyor. Bize ise maalesef edilmiyor.

Onun gibi birer gezgin olarak biz okurlar Alice'in seyahatinde, tıpkı Dante'nin seyahatinde olduğu gibi kendi hayatımızda her dem bulunan temaları tanıyoruz: Düşlerin peşinden koşmak ve onları yitirmek, bunlara eşlik eden gözyaşları ve acı, hayatta kalmak için verilen yarış, hizmet etmek zorunda bırakılmak, bulanmış öz kimliğin teşkil ettiği kâbus, yetkinin suiistimali, çarpık öğretim, cezalandırılmamış suçları ve haksız cezaları bilip bir şey yapamamak ve aklın akılsızlığa karşı verdiği uzun mücadele. Tüm bunlar ve her yere sinmiş delilik hissi aslında kitabın içindekiler listesinin bir özetini teşkil ediyor.

"Delilik nedir aslında?" deniyordu *Hamlet*'te, "Deli olmamanın tam tersi değil mi?" Alice bu fikre katılırdı: Delilik, deli olmayan her şeyin dışlanmasıdır, bu yüzden de Harikalar Diyarı'nda herkes Cheshire Kedisi'nin hükmü altına girer ("Burada hepimiz deliyiz"). Fakat Alice, Hamlet değildir. Rüyaları kötü rüyalar değildir, asla etrafta kederli kederli dolaşmaz, asla kendini hayalet destekli adaletin eli olarak görmez, zaten apaçık ortada olan şey için asla kanıt istemez, derhal harekete geçmeye inanır. Alice için kelimeler sadece kelimeden ibaret değildir, yaşayan varlıklardır da. Düşünmek ise (Hamlet'in kanısının tersine) işleri daha iyiye ya da daha kötüye götürmez. Etinin eriyip gitmesini kesinlikle istemez, nasıl ki birdenbire boyunun uzamasını ya da küçülmeyi istemiyorsa (gerçi küçük bahçe kapısından geçebilmek için "bir teleskop gibi kapatılabilmeyi" diler). Alice asla zehirli bir bıçağa yenik düşmez ya da Hamlet'in annesi gibi zehirli bir kadehten içmezdi: Üzerinde "BENİ İÇ" yazan şişeyi eline aldığında, Alice ilk iş *zehir* olarak işaretlenip işaretlenmediğine bakar, "çünkü arkadaşlarının öğrettiği basit kuralları *hatırlamadıkları* için yanan, vahşi hayvanlar tarafından yenen ve başka türden nahoş şeylere kurban giden çocuklarla ilgili birtakım güzel hikâyeler okumuştu." Alice, Danimarka Prensi'nden ve ailesinden çok daha akıllıdır.[19]

Ancak Beyaz Tavşan'ın evine tıkılmışken Alice de tıpkı Hamlet gibi bir fındık kabuğu içinde yaşayıp yaşayamayacağını merak eder, ama sonsuz kâinatın kralı (ya da kraliçesi) olma konusunda sadece içi içini yemez: O unvanı elde etmek için didinir ve *Aynanın İçinden*'de, vaat edilmiş düş tacını kazanmak için çok çalışır. Gevşek Elizabeth dönemi kurallarına göre değil, Katı Victoria dönemi kurallarına göre yetiştirilmiş olan Alice, Hamlet'in aksine disipline ve geleneğe inanır, homurdanmaya ve işini ertelemeye vakti yoktur. Maceraları süresince, iyi yetiştirilmiş bir çocuk gibi akla aykırılığın karşısına mantıkla çıkar. Göreneğin (suni gerçeklik kurgusu) karşısına fantazya (doğal gerçeklik) çıkarılır. Alice mantığın saçmalıktan anlam çıkarma ve onun gizli kurallarını öğrenme yöntemimiz olduğunu içgüdüsel olarak bilir. Nitekim bu bilgiyi amansızca uygular, kendisinden daha büyük ve daha iyi olanların

---

19 William Shakespeare, *Hamlet*, 2.2.93, *Complete Works* [*Hamlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), s. 47.]; Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 30, 31.

arasındayken, Düşes'le ya da Çılgın Şapkacı'nın karşısındayken bile. Savlar işe yaramadığındaysa en azından vaziyetin adaletsiz absürtlüğünü faş etmekte ısrar eder. Kırmızı Kraliçe mahkemeden "cezayı önce, kararı sonra" açıklamasını isteyince, Alice çok haklı bir şekilde "Amma da saçmalık!" diye cevap verir. Dünyamızdaki çoğu absürtlüğün hak ettiği yegâne cevap budur.[20]

Ancak Alice'in yolculuğu, onun cevaplarla değil, ucu açık bir soruyla döndüğü bir yolculuktur. Yeraltındaki maceralarında ve sonra, aynanın içinde, Alice'e sandığı kişi olmadığı, yahut o kişi olmaktan çıktığı düşüncesi musallat olacaktır. Bu da onu kaçınılmaz şekilde Tırtıl'ın dile getirdiği açmaza götürür: "*Sen* kimsin?" "Ben – ben tam şu an pek bilmiyorum, Efendim" diye cevaplar Alice, mahcubiyetle. "En azından bu sabah kalktığımda *kimdim* onu biliyorum, ama o zamandan beri birkaç kez değişmiş olmalıyım." Tırtıl sert bir dille ondan söylediğini izah etmesini ister. "Korkarım izah edemem, Efendim," der Alice, "çünkü anlıyorsunuz ya, ben kendim değilim." Tırtıl onu sınamak için, ezbere bir şeyler okumasını ister ama kelimeler Alice'in ağzından "farklı" çıkar. Alice ve Tırtıl gayet iyi bilir ki, bizi hatırladığımız şeyler tanımlar, çünkü anılarımız biyografilerimizdir ve kendimize dair imgemizi barındırırlar.[21]

Üzerinde "BENİ İÇ" yazan şişedeki içeceğin üzerinde yaratacağı etkiyi görmek için bekleyen Alice, kendine sonunun "bir mum gibi tamamen sönmek" olup olamayacağını sorar. "Acaba nasıl bir şey olurdum?" Bunun cevabı *Aynanın İçinden*'de, bir ağacın altında uyumakta olan Kırmızı Kral'ı işaret eden Tweedledee ile Tweedledum tarafından verilir. "Peki ne rüya görüyor dersin?" diye sorar Tweedledee. Alice kimsenin bunu bilemeyeceğini söyler. "Ne görecek, *seni* görüyor!" der Tweedledee heyecanla. "Peki rüyasında seni görmeyi bıraksa, sen nerede olurdun dersin?" "Şimdi olduğum yerde tabii" diye yanıtlar Alice kendinden emin bir edayla. "Sen değil!" diye cevabı yapıştırır Tweedledee, aşağılar bir havayla. "Sen hiçbir yerde olmazdın. Çünkü sen altı üstü onun rüyasındaki bir şeysin!"[22]

Alice, Ada ya da Mabel olup olamayacağını merak eder (ama "*o* o, ben ise *benim*" diye düşünür, aklı başından gitmiş halde); Beyaz

---

20 Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, s. 161.

21 *Age*, s. 67.

22 *Age*, s. 32; Carroll, *Through the Looking-Glass*, s. 238.

Tavşan, Alice'i Mary Ann adında biri zanneder; Güvercin onun bir yılan olduğuna inanır; Canlı Çiçekler onu bir çiçek sanır; Tek Boynuzlu At onun masalsı bir canavar olduğunu düşünür ve eğer Alice ona inanırsa kendisinin de Alice'e inanacağını söyler. Kimliğimiz başkalarının inancına bağlı gibidir. Elektronik aygıtlarımızın ekranlarına, Narkissos'un suya baktığı kadar dikkatli ve sürekli bakıyoruz ve kimliğimizin çevremizdeki dünya tarafından değil, iç hayatımızın işleyişiyle değil, bizim varoluşumuzu sanal bir şekilde onaylayan ve bizim de varoluşlarını sanal bir şekilde onayladığımız başkalarıyla yapılan beyhude mesajlaşmalarla doğrulanmasını bekliyoruz. Onun için de öldüğümüzde, geçici iletişimlerimiz kim olduğumuzun ipuçlarını bulmak için incelendiğinde, Oscar Wilde'ın hayal ettiği küçük bir masal hayli geçerli olacak:

> Narkissos öldüğünde, zevkinin havuzu bir tatlı su çanağından bir tuzlu gözyaşı çanağına dönüştü ve Oreadlar ağaçlıklardan çıkıp ağlayarak geldiler, havuza şarkı söyleyip onu teskin edebilmek için.
>
> Havuzun bir tatlı su çanağından bir tuzlu gözyaşı çanağına döndüğünü görünce, Oreadlar saçlarının yeşil lülelerini açtılar, havuza ağladılar ve dediler ki, "Narkissos için böyle yas tutman bizi şaşırtmıyor, o kadar güzeldi ki..."
>
> "Ama Narkissos güzel miydi?" dedi havuz.
>
> "Senden iyi kim bilebilir ki?" diye yanıtladı Oreadlar. "Bizim yanımızdan geçti gitti hep, ama seni özellikle aradı buldu, kıyında yattı ve sana baktı ve senin sularının aynasında kendi güzelliğinin aksini buldu."
>
> Ve havuz cevap verdi: "Ama benim Narkissos'u sevme sebebim, kıyımda yatıp da bana baktığında, onun gözlerinin aynasında kendi güzelliğimin aksini görmemdi."[23]

Alice kim olabileceğine kendi başına karar vermenin başka bir yolunu bulur. Tavşan deliğinde kısılı kalmış halde, kendine aslında kim olduğunu sorar ve olmak istemediği kişi olmayı reddeder. "Başlarını delikten sokup da 'Dışarı çıksana hayatım!' demeleri hiç fayda etmeyecek. Ben sadece yukarı bakıp diyeceğim ki, 'Kimim

---

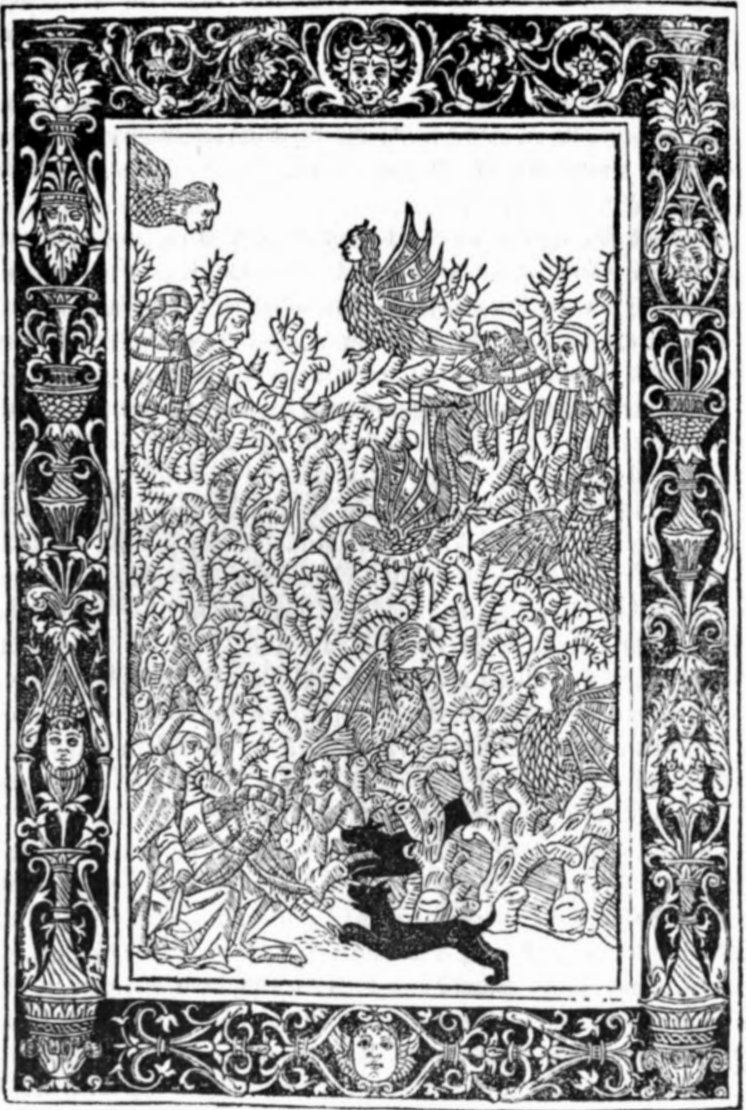
23 Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, s. 37-38, 59, 75; Carroll, *Through the Looking-Glass*, s. 201, 287; Oscar Wilde, "Narcissus," *Poems in Prose* içinde, *The Works of Oscar Wilde* içinde, haz. G. F. Maine (Londra: Collins, 1948), s. 844.

ben, o zaman? Siz önce bunu söyleyin bana, eğer o insan olmak hoşuma giderse çıkarım: Gitmezse, bir başkası haline gelene kadar burada kalırım.'[24] Vaziyet anlamlı görünmüyorsa, Alice mutlaka bir anlam (o anlamı simgeleyecek bir kimlik) seçer. Jung'un şu sözünü hayata geçiriyor olabilir: "Kendi cevabımı iletmeliyim, yoksa dünyanın cevabına bağlı olurum." Alice, Tırtıl'ın sorusunu kendi sorusu haline getirmelidir.

Öte yandan, görünürdeki deliliğine rağmen bizim dünyamız da tıpkı Harikalar Diyarı gibi davetkâr bir şekilde, aslında bir anlamı olduğunu ve "saçmalığın" ötesine yeterince dikkatle bakarsak, her şeyi açıklayacak bir şey bulacağımızı hissettirir. Alice'in maceraları tekinsiz bir kesinlik ve tutarlılıkla ilerler, bu sayede de biz okurlar etraftaki bütün absürtlüğün içinde, erişimimizin biraz ötesinde kalan bir anlamın varolduğuna dair giderek güçlenen bir izlenim edininiz. Bütün kitap bu açıdan bir Zen *koan*'ı ya da bir Grek paradoksu niteliğine sahiptir: Aynı anda hem anlamlı hem de açıklanamaz, açığa çıkmanın eşiğinde bir şey gibidir. Alice'in peşi sıra tavşan deliğinden aşağı düşerken ve yolculuğunda onu takip ederken hissettiğimiz, Harikalar Diyarı'nın keyfi de masum da olmadığıdır. Carroll'ın yarı destansı yarı düşsel hikâyesi bize somut dünya ile periler ülkesi arasında gerekli bir alanı sergiler. Burası evreni az çok belirginlikle, deyim yerindeyse bir hikâyeye tercüme edilmiş haliyle görebileceğimiz bir gözetleme noktasıdır. Carroll'ın çok ilgisini çeken matematik formülleri gibi, Alice'in maceraları da hem su götürmez gerçekler hem de azametli kurgulardır.

Aynı şey *İlahi Komedya* için de geçerlidir. Vergilius'un kılavuzluğuyla Cehennem'in tehlikeli arazisinde ya da Beatrice'nin ciddi gülümsemesiyle Cennet'in sarsılmaz mantığında ilerleyen Dante, yolculuğunu aynı anda iki düzlemde yapar: Biri onu (ve bizi, okurlarını) etin ve kanın gerçekliğine bağlayan düzlemdir, diğeriyse bu gerçekliğin tekrar ele alınabileceği ve dönüştürülebileceği düzlem. Bu çifte gerçeklik, dala tünemiş, şaşırtıcı görünürlükte bir şeyden mucizevi (ve teskin edici) bir Beatricevari gülümsemenin hayaletine kayıp duran Cheshire Kedisi'nin çifte gerçekliği gibidir.

24 Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, s. 39.



Dante ve Vergilius İntiharlar Ormanı'nda. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in XIII. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

8
Burada Ne Yapıyoruz?

Buenos Aires'te bir gazete için çalıştığım sene, yirmili yaşlarımın başındayken bir rahiple söyleşi yapmak üzere taşraya gönderildim. Mones Cazón diye bir bölgede görev yapan, Domingo Jaca Cortejarena adlı rahip, on dokuzuncu yüzyılda yazılmış bir Arjantin ulusal şiirini, José Hernández'in *Martín Fierro*'sunu *Matxin Burdín* adıyla Baskçaya tercüme etmişti. Ufak tefek, şişman, güler yüzlü bir adamdı, Arjantin'e 1930'ların sonlarında gelmiş ve sürgünü sırasında papazlığa başlamıştı. Ona kucak açan ülkeye minnetinden dolayı bu tercümeyi yapmaya karar vermişti ama tıpkı yaşlı Sherlock Holmes gibi onun da asıl tutkusu arıcılıktı. Söyleşimiz sırasında iki kez müsaade isteyip *jacaranda* ağaçlarının altında vızıldayarak duran kovanların yanına gitmiş ve orada anlamadığım birtakım merasimler gerçekleştirmişti. Arılarla Baskça konuşuyordu. Benim sorularıma İspanyolca cevap verdiğinde, hararetli bir şekilde el kol sallıyordu; arılarla konuşurken ise hareketleri yumuşaktı, sesi de öyle. Arıların vızıltısının ona dökülmekte olan çağlayan sesini hatırlattığını söylüyordu. Sokulmaktan hiç mi hiç korkmuyormuş gibiydi. "Bal topladığında," diye açıklamıştı, "her zaman birazını kovana bırakmalısın. Endüstriyel toplayıcılar bunu yapmıyor ve arılar çok kızıyor, harisleşiyorlar. Arılar cömertliğe cömertlikle karşılık verirler." Arılarından çoğunun ölmekte olduğundan endişeleniyor ve komşu çiftlikleri sadece arıları değil, ötücü kuşları da öldüren haşere ilaçları kullanmakla suçluyordu. Bir arıcı öldüğünde birinin gidip arılara arıcılarının öldüğünü söylemesi gerektiğini bana o söylemişti. O zamandan beri ben öldüğüm zaman birinin benim için aynısını yapmasını, gidip kitaplarıma geri dönmeyeceğimi söylemesini isterim.

Beraberce onun düzensiz bahçesinde yürürken (yaban otlarını sevdiğini söylemişti) ufak tefek rahip, Hernández'in yaptığı tuhaf bir hata olduğunu söyledi. *Martín Fierro*, askere alındıktan

sonra ordudan firar eden bir *gaucho*'nun hikâyesidir. Bir çavuş peşine düşer: Onun etrafını sardıktan ve Fierro'nun yalnız başına ölene kadar direneceğini gördükten sonra, cesur bir adamın öldürülmesine müsaade etmeyeceğini söyler ve kendi askerlerini karşısına alarak firarinin safına geçer. Rahip şiirde *gaucho*'ların toprağı ve göğü tasvir ettiğini, oysa bunun bir hata olduğunu söylemişti: Şehirlilerin yaptığı bir şeydi bu, kırsal kesimde yaşayanlar ise manzara dikkat çekici değil de zaten orada duran bir şey olduğundan, bunu yapmazlardı. Şehirli bir entelektüel olan Hernández doğal çevre konusunda meraklı olurdu; oysa *gaucho* Martín Fierro olmazdı.

Okuldayken bana, Hernández'in pastorale olan ilgisinin modelinin Vergilius olduğunu öğretmişlerdi. Vergilius'un manzaraları (Peter Levi'nin gözlemlediği gibi) kendi gençliğinin Po Vadisi'ne ait değil, belki Theocritus'tan alınmış, âşık çobanlar ve arıcılardan oluşan ve kasıtlı olarak çok daha suni manzaralardır. Vergilius, Cicero ile birlikte İspanyol sömürgelerinin tercih edilen klasik yazarıydı; Hernández muhtemelen Yunanca öğrenmemişti, çünkü bu kültür, Reform âlimlerine tedirgin edici yakınlığı sebebiyle Katolik ülkelerde ihmal edilirdi. Ancak pastoral geleneğe rağmen, Vergilius'un ağaçları, akarsuları ve açıklıkları hakiki manzaralar olarak hayal edilebilir; arıcılık ve çiftçilik üzerine tavsiyesiyse, bana söylendiği kadarıyla, son derece mantıklı. Hernández tüm sunilik hissini ortadan kaldırmayı tercih ediyor ve *gaucho*'larını felsefi tefekkürlerle ve (Vergilius'un Apollon'a ve Müzler'e yakardığı gibi) tüm azizlere yakarmalarla donatmasına rağmen, karakterlerini inanılır bir yerde temellendirmeyi başarıyor. Martín Fierro'nun pampaları ânında tanınabilir: O uçsuz bucaksızlık, bir kulübenin ya da ağacın aniden belirmesi, Fransız yazar Drieu La Rochelle'in "ufuk vertigosu"na yol açtığını söylediği o bitimsiz ufuk. Eğer Hernández benim Bask rahibimin söylediği gibi bir hataya düştüyse, bunun sebebi tıpkı La Rochelle gibi kendini bu boş alanlarda, kesintisiz bir gökyüzünün altında durup da etrafındaki muazzamlığa kapılmaması imkânsız bir yabancı, bir şehirli hissetmesiydi. Martín Fierro yalnızlık duyarak başını kaldırıp yıldızlara baktığında, onlarda kendi duygularının aksini görür:

Ne hüzünlü, bu kırlıkta
Gece üstüne gece geçirmek
Yavaş hareketlerine bakarak
Tanrı'nın yarattığı yıldızların,
Yanında biri olmaksızın
Yalnızlığından ve yaban hayvanlardan başka.

Gözlemci insandır, gözlemlediği manzaraysa insan arzuları ve pişmanlıklarıyla lekelenmiştir: Altta yatan soru, "Ben burada ne yapıyorum?"dur. Klasik pastoral şiirde manzara, Greklerin icat ettiği mutluluk dolu bir Altın Çağ'ın nostaljisini yansıtır; Hernández'deyse nostalji elbette edebi bir fikir ama aynı zamanda tarihi olarak da doğru. Hernández kahramanına aşağıdaki dizeleri söylettiğinde, temenni kabilinden bir sihirli çağı değil de Fierro'nun kendi hayatının anısını ya da ordu onu zorla alıp götürmeden önce hayatının nasıl olduğuna dair anısını tarif ediyor:

Nicedir tanıdım bu toprağı
Üzerinde köylünün yaşadığı
Üzerinde evinin bulunduğu
Çocuklarının, karısının...
Ne kadar zevkliydi görmek
Günlerini nasıl geçirdiğini.

İspanyol sömürgeciler tarafından yerlilere yönelik bir hakaret olarak kullanılan *gaucho* kelimesi, İspanyol Tahtı'na karşı savaşanlar tarafından bir onur nişanesi olarak alınıp kullanılmıştı. Fakat Bağımsızlık'tan kısa süre sonra bu kelime yine aşağılayıcı bir anlam aldı ve şehirlerde toplanmaya kalkışmaksızın geçimini topraktan sağlayanları tanımlar hale geldi. Bir *gaucho*, kent sakinlerince, Domingo Faustino Sarmiento'nun klasik *Facundo: Medeniyet ve Barbarlık*'ının başlığında açıkça ortaya koyduğu gibi, medeniyeti reddeden bir barbar olarak görülüyordu. Müthiş biniciler ve çobanlar olan ve istedikleri yerde, devasa metropollerden uzaklarda yaşayan *gaucho*'lar geçimlerini küçük mahsullerle ve başıboş sığırlarla sağlıyor, ara sıra da, muazzam bakir topraklar satın almış ya da kendilerine bu yerlerin kullanım hakkı verilmiş zengin *hacendado*'lar için rençperlik yapıyorlardı. Zorunlu askerlik,

evlerinin devlet tarafından istimlak edilmesi ve yerli yağmacıların giderek sıklaşan saldırıları her şeyi değiştirdi ve Martín Fierro bu değişimin vücut bulmuş haliydi. Pampalar artık yerleşmek için satış akdi ya da gayrimenkul sözleşmesi gerektirmeyen açık alanlar değildi: Artık *gaucho*'lar için, orayı satın almış olduğunu iddia eden ve kendinde oradan alabildiğine faydalanma hakkı görenler dışındakilere yabancı ve kök salmaya izin vermeyen yerlerdi. Bir *gaucho* için kendisi ve toprak hayati bir şekilde iç içe geçmişti, birini etkileyen şey öbürünü de etkilerdi; toprak sahipleri içinse toprak diğer mallardan farksızdı, en büyük ekonomik kârı elde etmek için mümkün olduğunca etkili şekilde kullanılacak bir şeydi. "Burada, bu dünyada ne yapıyoruz sence?" diye sormuştu rahibim, cevap beklemeden. "Benim tek bildiğim şu ki, her ne yapıyorsak, arılar ölüyor."

Referanslar: Peter Levi, *Virgil: His Life and Times* (Londra: Duckworth, 1998), s. 35; Drieu La Rochelle, *L'homme à cheval* (Paris: Gallimard, 1943), s. 15; José Hernández, *El gaucho Martín Fierro* (Buenos Aires: Ediciones Pardo, 1962), s. 44, 10.

Vladimir: Burada ne yapıyoruz? Asıl soru bu.

Samuel Beckett, *Godot'yu Beklerken*, Sahne 2

Biri gerçeklik, diğeriyse o gerçeklik üzerine düşünme olmak üzere iki varoluş düzlemi, Dante'nin üç âleminde çok belirgindir. Dante'nin coğrafyaları da, oralarda karşılaştığı ruhlar da aynı anda hem gerçektir hem de hayali. *İlahi Komedya*'da hiçbir ayrıntı rastgele seçilmiş değildir: Okur, Dante'nin yolculuğunun izini sürerken, Dante'nin izlediği yolu izler ve gördüğü şeyleri görür. Karanlık ve aydınlık, kokular ve sesler, özel kaya formasyonları, farklı türlerde nehirler, vızıldayan arıların sesiyle akan çağlayanlar (Bask rahibimin söylediği gibi), açık alanlar ve hendekler, gedikler ve boşluklar, itinayla dünyanın ötesindeki dünyaları oluşturur. Daha doğrusu ilk ikisini oluşturur: Cennet'te sezilebilir varlıklar olmakla birlikte maddi bir coğrafya yoktur çünkü Cennet'te zaman ve mekân bulunmaz.

İlahi Komedya'da üç ana orman yeşerir: Dante'nin Vergilius'la karşılaşmadan önçe içinden çıktığı karanlık orman, *Cehennem*'in XIII. kantosundaki dehşet verici İntiharlar Ormanı ve Araf Dağı'nın doruğundaki Cennet Bahçesi. Cennet'teyse ruhları Arşıâlâ'da toplayan devasa Gül haricinde bitki yoktur. Bu üç ormanın da varlıkları sakinleriyle bağlantılıdır: Dallarının altında vuku bulan şeylerle tanımlanır ve öykü için bir fon oluştururlar. Dante'de her zaman olduğu üzere, eylemlerimiz coğrafyamızı belirler.

John Ruskin, "güzelliğin yasaları" dediği şeyin on üçüncü yüzyılda keşfedilişinden bahsederken, "böyle nihai hakikati gösteren keşiflerin hiçbir zaman felsefi olarak yapılmadığını, içgüdüsel olarak yapıldığını düşünüyorum" demişti. *İlahi Komedya*'ya muazzam bir irfan kütüphanesinin zemin teşkil ettiğine şüphe yok, ama Ruskin'in de haklı uyarısında belirttiği gibi, her ayrıntı âlimane bir sürecin sonucu olamaz: Yaratının bütünü, kelimesi kelimesine bilinçli şekilde gerekçelendirilmiş olamayacak kadar kusursuzdur. Ruskin der ki: "Milton'ın bize Cehennem'ini anlatırkenki çabası, orayı belirsiz kılmaktır;

Dante'ninkiyse *belirli* kılmak." Ruskin'e göre Dante bu yüzden, Araf'ın alev duvarını geçme cesaretini gösterip Cennet Bahçesi'ne ulaştıktan sonra sevgiyle tasvir edilmiş "yemyeşil ağaçlı orman"a girer, ki bu, okura şiirin başındaki "karanlık orman"ı hatırlatır. Ve "ormanın yoldan yoksunluğu, günah ve hata dolu günlerinde onun için mümkün olan en korkunç şeyken, şimdi saflık günlerinde onun için bir mutluluk kaynağı oluyor. Ve nasıl ki günahın çitsizliği ve çalıları ebedi cezanın zincirlenmiş ve korkutucu düzenine yol açtıysa, aynı şekilde özgür erdemin çitsizliği ve çalıları da ebedi mutluluğun sevgisine ve burç misali kümelenmiş düzenine gider."[1]

Daha da dokunaklı bir örnek İntiharlar Ormanı'nda karşımıza çıkar. Sentor Nessus tarafından, cinayetten suçlu olanların cezalandırıldığı Kan Nehri'nden geçirildikten sonra Dante ve Vergilius yine ortada hiçbir patikanın görülmediği loş bir ormana varırlar. Olumsuzlardan oluşan bu orman, kantonun ilk üç kıtasının hepsini ve ikinci kıtanın tüm mısralarını başlatan olumsuzlama kelimeleri *non*'lar tarafından vurgulanır. Olmanın kendisinin bile reddedildiği bir yerdir burası.

> Nessos daha karşı yakaya varmadan,
> içinde bir tek patika olmayan
> bir ormana girmiştik biz de.
>
> Yapraklar yeşil değil, koyu renkliydi;
> dallar düzgün değil, budaklı, eğriydi;
> meyve yerine zehirli dikenler sarkıyordu dallardan.
>
> Cecina ile Corneto arasındaki
> ekili alanlardan kaçan azgın bir hayvan, buradan
> daha dikenli, daha sık bir çalılıktan geçemezdi.

Bu korkunç dikenli ağaçları Harpyalar kendilerine yuva beller. Geniş kanatları, insan gibi boyunları ve yüzleri, pençeli ayakları

1 John Ruskin, *Modern Painters, The Complete Works of John Ruskin*, cilt 3, (The Londra: Chesterfield Society, tarihsiz), s. 208, 209; *Purgatorio* [*Araf*], XXVIII:2, "foresta spessa"; *Inferno* [*Cehennem*], I:2, "selva oscura"; Ruskin, *Modern Painters*, s. 214.

ve tüylü göbekleri olan bu korkunç yaratıklar, acıklı geleceği haber veren kederli çığlıklar atıp dururlar.[2]

Daha fazla ilerlemeden önce Vergilius, Dante'ye şimdi yedinci dairenin ikinci bölmesinde olduklarını söyler ve dikkatli olmasını tembih ederek, "çevrene iyi bak; söylense inanmayacağın şeyler göreceksin" der. Bunun sebebi, bu karanlık yerde konuşmanın bedenden ayrılmış olmasıdır: Dante iniltiler duyar ama kimseyi görmez ve çalılıklarda ruhların gizlenip gizlenmediğini merak eder. Dante'nin şüphelerini gidermek için Vergilius ona etraftaki ağaçlardan birinden küçük bir dal koparmasını söyler. Dante onun dediğini yaptığında, ağaç acıyla bağırır: "Niçin kopardın beni?" Koparılan yerden koyu renkte kan akmaya başlar.

Sürdürdü sözünü: "Niçin parçaladın beni?
Hiç mi acıma yok sende?

Biz de insandık, ama çalıyız şimdi;
ellerin acıma nedir bilmeliydi
biz yılan ruhu olsaydık bile."

Dante dehşet içinde gerilerken, kırılan daldan kan ve sözcükler birlikte fışkırmaya devam eder. *Aeneis*'te Vergilius, Aeneas'ın Troya kıyılarından yola çıktıktan sonra annesi Venüs ve diğer tanrıları bir kurbanla onurlandırmak amacıyla, adak taşını donatmak için kızılcık çalıları ve mersin ağacı dalları koparmasını anlatmıştır. Aeneas birden hayret içinde, dalların koparılan yerlerinden siyah kan akmaya başladığını görür ve yerin altından gelen bir ses ona orasının, babası Priam'ın kendisini emanet ettiği Trakya kralı tarafından haince öldürülen Polydorus'un mezarı olduğunu söyler.[3] Dante'nin

2 *Inferno* [*Cehennem*], XIII: 1-11, "Non ra ancor di là Nesso arrivato,/ quando noi ci mettemmo per un bosco/ che da neun sentiero era segnato.//Non fronda verde, ma di color fosco,/ non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;/ non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.// Non han sì aspri sterpi né sí folti/ quelle fiere selvagge che 'n odio hanno/ tra Cecina e Cornetto i luoghi cólti."

3 *Inferno* [*Cehennem*], XIII:21, "cose che torrien fede al mio sermone"; 32, "Perché mi schiante?"; 35-39, "ricomociò a dir: "Perché mi scerpi?/ non hai tu spirto di pietade alcuno?// Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:/ ben dovvreb' esser la tua man piú pia/ se state fossimo anime di serpe'"; Vergilius, *Aeneid*, III:19-33, *Eclogues, Georgics, Aeneid* 2 cilt, çev. H. Rushton Fairclough (Cambridge: Harvard University Press, 1974), cilt 1, s. 348-350.

kitabındaki (ya da hayali düzlemdeki) bu bölümü unutmuş olduğunu anlayan Vergilius, ağaçların kanayabildiğini (olgulara bağlı gerçeklik düzleminde) ona ampirik olarak ispat etmek gerektiğini düşünmüştür. Böylelikle Vergilius, Dante'ye varoluşu tam olarak deneyimleyebilmek için her iki düzlemin de gerekli olduğunu hatırlatır.

Sonra Vergilius yaralı ruhtan kim olduğunu söylemesini ister, böylece Dante daha sonra "hatasını gidersin" diye yaşayanların dünyasında ona itibarını iade edebilecektir. (Dünyadaki itibarı güvende olan Vergilius, Cehennem yolculuğu boyunca, ölülerin, canlılar kendileri hakkında ne düşünüyor, umursadığını farz eder.) Ağlayan ağaç Pier delle Vigne çıkar, yani İki Sicilya'nın şansölyesi ve çocuklarla o feci dil deneyini gerçekleştiren imparator II. Friedrich'in bakanı da olan siyasetçi ve şair. Delle Vigne haksız yere ihanetle suçlandıktan sonra intihar etmiştir ve şimdi cezalandırılmaktadır çünkü ruhu utançtan ölüm vasıtasıyla kaçabileceğini düşünmüştür, bunun sonucunu da "Haklıydım, haksız kıldı beni" sözüyle açıklar.[4]

Ağaçlar sadece kanları aktığı sürece konuşabilirler. Kendilerine acımamış olduklarından, şimdi Dante'den bunu dilerler ve Dante onları görünce bu acımasız diyarda daha önce sadece bir kez, şehvet düşkünlerinin dairesinde Francesca'nın hikâyesini duyduğunda hissettiği kadar güçlü bir acıma duygusu hisseder. Acıma duygusu her zaman biraz da kendine acıma içerdiği için, şair Dante kendi acı verici sürgünü süresince intihar olasılığını düşünüp reddetmiş olabilir. Şurası kesin ki, Dante için intihar meselesi sıkıntılı bir meseleydi. Katolik Kilisesi'nin dogmasına göre intihar, ruhun tapınağı olan bedene karşı işlenmiş açık bir günahtı. Aziz Augustinus intihar konusundaki itirazları altıncı emirde yasaklanan cinayetle denk bir konuma indirgemişti zaten: "'Öldürmeyeceksin' emrini insanlar için, yani başka insanlar ve insanın kendisi için geçerli kabul ediyoruz. Çünkü kendini öldürmek bir insanı öldürmektir."[5] Ancak

---

4 *Inferno* [*Cehennem*], XIII:52-53, "'n vece/ d'alcun' ammenda"; 72, "ingiusto fece me contra me giusto."

5 Aziz Augustinus, *City of God*, 1.20, çev. Henry Bettenson (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1972), s. 32.

Augustinus'un (ve Dante'nin) çok sevdikleri pagan yazarlar arasında intihar genellikle asil ve onurlu bir davranış olarak görülürdü.

Bu kısım üzerine çok derinlikli bir yazıda Olga Sedakova, Pier della Vigne'in "Biz de insandık" sözüyle ne kastettiği sorusunu sorar ve insan olmanın duyulmak, konuşabilmek demek olduğunu ileri sürer. "İnsan her şeyden önce bir mesaj, bir işarettir" der. Ama ne işareti? Şüphesiz kanı dile, ıstırabı ise o ıstırabı kelimelerle ifade etme ihtiyacına bağlayan bir işaret. Belki de bu yüzden Sedakova'nın sözlerini bir adım ileri götürebilir ve dünyanın bir kitap olduğu şeklindeki o eski metaforu kullanarak, doğanın kitabındaki yazıların hem insan ıstırabını hem de insan eliyle doğaya çektirilen ıstırabı yansıttığını söyleyebiliriz. Istırap ister insana, ister yeryüzüne ait olsun, isyan, pişmanlık ve dua sözlerine tercüme edilmelidir. (Muazzam ağaç kesimiyle harap olmuş bir manzarayı gösteren, yıllar öncesine ait bir İngiliz Kolumbiyası posterinin üzerinde Shakespeare'in *Julius Caesar*'ından şu alıntı vardı: "Ah! Affet beni, kanayan toprak, / Bu kasaplara karşı silik ve uysal olduğum için." Böylece toprakla Julius Caesar'ın bedeni birbirine denk tutuluyordu.) *De vulgari eloquentia*'da Dante, Cennet'ten kovulduktan sonra her insanın ıstırap dolu bir hayata, acı belirten tek bir sözcükle başladığını söyler: "Ah!"[6]

Sedakova, Dante'ye göre hayat ve şiddetin iki mutlak zıt kutup olduğunu ve şiddetin her anlamda ölümün alanına ait olduğunu düşünür. Eğer bu doğruysa, hayatta şiddet patlak verdiğinde bu şiddetin hayat dolu ve yaratıcı insani söz dağarcığını kendi karanlık tarafına, bize bahşedilmiş olanın yitirilişini gösteren bir söz dağarcığına tercüme ettiğini söyleyebiliriz. Ve *İlahi Komedya*'da tüm olayların geçtiği manzarayı dil inşa ettiği için, saldırgan dilin gerçekleştirdiği işgal manzarayı ölümcül bir şeye, Harpyalara uygun, kısır bir ormana dönüştürür. Kadim dünyada, Harpyalar yaşayanların ruhlarını talan etmeye kararlı ölü ruhların bedene bürünmüş haliydi.[7] Sonuç olarak, mademki insanın kendine uygu-

---

6 *Inferno* [Cehennem], XIII:37, "uomini fummo"; Olga Sedakova, "Sotto il cielo della violenza," *Esperimenti Danteschi: Inferno 2008*, haz. Simone Invernizzi, (Milano: Casa Editrice Marietti, 2009), s. 116; Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, hazırlayan ve Latinceden çeviren Vittorio Coletti (Milano: Garzanti, 1991), s. 9.

7 Bkz. Sir Paul Harvey, *The Oxford Companion to Classical Literature* (Oxford: Clarendon, 1980), s. 194.

ladığı şiddet günahkârdan kendi varlığını çalıyor ve intihar edeni kendini yalnızca kanarken ifade edebilen, dili bağlanmış, meyvesiz bir ağaca dönüştürüyor; o zaman doğaya uygulanan şiddet, yani kasıtlı olarak böylesi bir orman yaratmak, yaşadığımız yeri çorak topraklara çevirmek suretiyle, hepimizin parçası olduğu dünyayı öldüren bir tür toplu intihar olarak görülebilir.

İlk Neolitik çağ çiftçilerinin zamanından beri doğayla ilişkimiz giderek daha sorunlu bir hal aldı, yeryüzünü kısır hale getirmeden meyvelerinden nasıl faydalanacağımız sorusuna çelişkili cevaplar verdik. Tarihlerimiz boyunca, toprağı sürme, ekme ve biçme, sulama ve verimli hale getirme, mahsulleri haşerelerden koruma ve ihtiyaç duyacağımız zamanlar için yiyecek depolama konusunda geliştirdiğimiz stratejiler, doğayı Büyük Ana olarak resmeden şiirsel tasavvurlarla paralel ilerledi.

Ruskin'e göre, kadim dünyada ormanlar "zenginlik kaynağı ve sığınak yerleri" olarak, perili ama insanlara karşı genelde müşfik, kutsal yerler olarak görülürdü.[8] Ortaçağ'da bu görüş değişip iki zıt kutba ayrıldı: Kırsal bölgeler artık ya medeni şehrin uğursuz gölgesini teşkil eden tehlikeli yerler ya da Babil'in ahlaksızlıklarından nefsi arındırma yerleriydi. Hem suçlular ve yabani hayvanlar, yasadışı tarikatler ve ağza alınmaz uygulamalar için sığınak olan vahşi bir yer olarak hem de Cennetvari bir alan, yitirilmiş bir Altın Çağ'ın mekânı, günlük hayatın sefil işlerinden uzak, sakin bir sığınak olarak resmediliyordu. Bu ikilem görsel sanatlarda da kendini gösteriyordu. Ortaçağ'ın başlarında birçok sanatçı, inancın ilkelerine ve resmin gereklerine mümkün mertebe uyma tasasıyla, dekoratif manzara resimleri gibi Helenistik Roma'da popüler olan dünyevi türleri yavaş yavaş bıraktı. Bunların yerini, Kitab-ı Mukaddes'teki hikâyelerden çıkma alegorik sahneler alıyordu, fonda da günlük hayattan sahneler resmediliyordu. Doğadaki döngülerin ve değişimlerin sıkı bir gözlemcisi olan, tarım ve hayvancılık tekniklerini iyi bilen Dante'nin kendisi de manzaraları hem insani olayların sahneleri olarak hem de Tanrı'nın çok güzel yaratısının bir numunesi olarak ayrıntılarıyla tasvir eder. Gerek çıplak bedenlerin beyazlığının çektikleri azabı acı verici raddede açıklıkta ortaya koyduğu Cehennem'in kasveti söz konusu olsun, gerekse şa-

8 Ruskin, *Modern Painters*, s. 212.

ğı, günbatımı, karanlık gecesi ve göz kamaştırıcı güneşi eziyetli tırmanışı aydınlatan ya da karartan dünyevi Araf, Dante'nin tasvir ettiği manzaralar hem ciddi şekilde gerçek hem de derinliğine simgeseldir; Dante yolculuğuna devam ederken biçim ve anlam birbirini ele verir.

Dante'ye göre, mümkün olan tüm irfan, insanın kendi varlığına dair tüm bilgisi, Tanrı'nın iradesine dair tüm sezgi, doğanın kendisinde, taşlarda ve yıldızlarda açığa vurulur, "Tanrı'nın sevgisi / bu güzel nesneleri ilk kez kıpırdattığından beri." Doğayı deneyimlemek, Tanrı'nın dünyadaki dahlini deneyimlemek demektir ve diğer tüm canlılarla nasıl etkileşeceğimizi bilmek, kozmosta kendi yerimizi görmenin bir yoludur. Kendimize yaptığımızı dünyaya da yaparız; o yüzden de Dante'nin *contrapasso* yöntemini takip ederek, dünyaya yaptığımızı kendimize de yaparız.[9] Dante'nin ruhsal gelgitleri ve şüpheleri, korkuları ve keşifleri, geçtiği manzaraların günlük hayatında akseder; Malebolge'nin kopmuş kayaları, İntiharlar Ormanı'nın cefalı ağaçları ve Matilda'nın korusunun coşkun bitki örtüsü, Cehennem'in yedinci dairesinin yanan kumları ve Cennet Bahçesi'nin meltemli çayırı Dante'yi hem bedenen hem de ruhen etkiler.

Vergilius da doğayla ilişkimizin karmaşıklığını ve davranışlarımızın nasıl olup da hem doğanın kaderini hem de kendi kaderimizi belirlediğini anlıyordu. Vergilius, Brutus ve Cassius'un MÖ 42'de Philippi'de mağlup olmasının ardından Mantua ve Cremona'da bazı mülklerin istimlak edilip muzaffer tarafa dağıtılmasıyla aile çiftliğini kaybetmişti. Vergilius'un çiftçilik deneyimi, aslında manzum bir tarım kılavuzu olan *Georgicalar*'ın başından sonuna dek kendini gösterir. Vergilius mahsullere saldıran haşeratı ve yabani otları anlatırken, çiftçiye nasihatte bulunur: "Hiç durmadan çapalamazsan bu otları, gürültü çıkarıp kuşları kovmazsan, gölge yapan bitkileri kesmezsen bıçağınla, dualarınla yağmur çağırmazsan, ah zavallı, bakakalırsın komşunun koca ambarına boşuna, ormanlarda meşe ağaçlarını silker, açlık yatıştırırsın."[10]

---

9 *Inferno* [*Cehennem*], 1:39-40, "quando l'amor divino/ mosse di prima quelle cose belle." Dante'nin Thomas Aquinas'tan aldığı *contrapasso* terimi, belli bir günahın cezasını ya da temizlenmesini tarif eder. Mesela kendilerine ait olmayanı alan hırsızlar, insani görünüşleri dahil kendilerine ait olan her şeyi kaybederek cezalandırılırlar.

10 Vergilius, *Georgics*, 1.155-159, *Eclogues, Georgics, Aeneid*, cilt 1, s. 90-91. [*Çiftçilik Sanatı – Georgica*, çev. Çiğdem Dürüşken (İstanbul: YKY, 2006)]

Antik Yunanistan'da ve daha sonra Roma'da, insanın doğal dünyaya yönelik sorumluluğuna dair iki baskın fikir vardı ve Vergilius'un fikirleri bunları hatırlatır. Pisagor takipçilerince dile getirilmiş ilk fikir, mesela ağaçların ruhu olduğunu savunuyordu. MS üçüncü yüzyılda Porphyry şöyle yazmıştı: "Bir öküzün ya da koyunun öldürülmesi neden bir köknar ya da meşenin kesilmesinden daha büyük bir yanlış olsun ki? Ne de olsa, ağaçlara da ruh yerleştirilmiştir." Aristoteles'in izinden giden öteki fikir ise bunu reddediyor, hayvanlarla bitkilerin var olmasının tek amacının insanlığa hizmet etmek olduğunu öğretiyordu. Aristoteles'in hükmünü hatırlatırcasına Büyük Plinius, MS birinci yüzyılda şu görüşü dile getirdi: "Doğa [...] ağaçları keresteleri için yaratmıştır."[11]

MÖ ikinci yüzyılın ortalarında Roma'da, nicedir küçücük topraklarını ekip biçen köylü ailelerinin, yatırım çiftçiliği için köle çalıştıran güçlü toprak sahiplerince topraklarından sürülmekte olduğu belli oldu. Geleneksel tarım zihniyetini yeniden canlandırmak için MÖ 133'te, o dönem tribün olarak görev yapan Gracchus kardeşler toprak reformunu denetleyecek yasalar çıkardılar. Aynı sırada Roma İmparatorluğu'nda tarım kılavuzları popülerleşti: Kartacalı Mago'nunki gibi bazıları çeviriydi, bazılarıysa Cato, Columella ve Varro gibileri tarafından yazılmıştı. Daha sonraları İmparator Augustus, geleneksel yoldan tarım yapmanın bir Romalı asilzadenin hakiki meşguliyeti olduğu fikrini yaymak için şairleri tarımsal temalara el atmaya açık açık teşvik etti. İster doğanın mitlerini yeniden anlatıp çiftçilik konusunda pratik öğütler verme şeklinde olsun, ister kırsal hayatı şehrin meşakkatli işleriyle karşılaştırma şeklinde, Romalı şairler bu temayı benimsediler ve eserlerinin yankıları yüzyıllarca sonra bile işitilmeye devam etti.[12]

---

11 Porfirios, *De Abstinentia*, 1.6 ve Büyük Plinius, *Naturalis Historia*, 16.24.62, alıntılayan J. Donald Hughes, "How the Ancients Viewed Deforestation," *Journal of Field Archeology* 10, sayı 4 (Kış 1983): 435-445.

12 Alfred Wold, "Saving the Small Farm: Agriculture in Roman Literature," *Agriculture and Human Values* 4, sayı 2-3 (ilkbahar-yaz 1987): 65-75. On sekizinci yüzyılda Samuel Johnson çağdaşlarının böylesi temalara ilgisiyle alay ediyordu. Dr. Grainger diye birinin yazdığı "Şekerkamışı, Bir Şiir" üzerine yaptığı yorumda Boswell'e şöyle diyordu: "Şekerkamışından nasıl bir şey çıkarabilir ki insan? Oldu olacak 'Maydanoz Bostanı, Bir Şiir' ya da 'Lahana Bahçesi, Bir Şiir' diye şiir yazsaymış": Bkz. James Boswell, *The Life of Samuel Johnson* (Londra: T. Cadell and W. Davies, 1811), cilt 3, s. 170. Güney Amerika'da bunun klasik on dokuzuncu yüzyıl örneği Şilili An-

Ortaçağ'daki tarım yöntemlerinin gelişimi konusunda elimize fazla belge ulaşmış değil. İki tarlalı ekim nöbetinin kullanıldığı yerlerde, Antik Yunanistan ya da Roma'dakinden daha fazla emek ve sulama gerekiyordu, bu da daha verimli araçların icat edilmesine yol açtı. Arap fetihleri Avrupa'ya sulama gerektirmeyen bir dizi yeni mahsul ve tahıl getirdi: Her şeyden önce de Akdeniz bölgesinin büyük kısmının başlıca ürünü haline gelen sert buğday ve süpürge darısı. Zor zamanlara genellikle sel ve kuraklık gibi doğal sebepler yol açsa da, toprağın fazla işlenmesi ve aşırı ağaç kesimi gibi insan faktörleri de kıtlık dönemlerinin sık sık ortaya çıkmasına katkıda bulunuyordu. Arap dünyasında fazla otlatma ve toprağın fazla işlenmesi, *hima* denen bir sistem sayesinde bir nebze önlenebiliyordu. Bazı bölgelerdeki kabilelere belli topraklar üzerinde kolektif haklar veren bu sistem Avrupa'da kullanışlı olmadı. Onuncu ve on birinci yüzyıllara gelindiğinde, toprağın büyük bir bölümü sık sık çorak kalıyordu, kırsal kesimin güvenliği zayıflamıştı, para ekonomisi çiftçilere yardım sağlayamıyordu ve üst üste gelen bir dizi salgın Avrupa'da tarımda genel bir düşüşe sebep olmuştu. Dante Vergilius'a, yedinci dairedeki belli ruhların "doğayı da, verdiklerini de küçümseyerek" yaşadıkları için cezalandırıldıklarını söyletir.[13] Doğal dünyaya ilişkin nasıl davranmamız gerektiğine dair iki zıt fikirden Aristoteles'inki bariz bir şekilde hâkim olmuştu.

Doğaya yönelik bu Aristotelesçi tutumun uzun vadeli sonuçları oldu. 1962'de, insan faaliyetinin doğa üzerindeki etkisi hakkında 1950'lerden beri yazan Amerikalı bir deniz biyoloğu, çok sayıda ülkenin sağlık politikalarını değiştirecek ve dünya çapında çevre hareketini başlatacak bir kitap yayımladı: *Sessiz Bahar*. Rachel Carson, Amerika Birleşik Devletleri Balık ve Yaban Hayat Hizmetleri'ndeki daha önceki çalışmaları sayesinde gerek nükleer atıkları denize boşaltmanın, gerekse o sırada daha saptanmamış küresel ısınma olgusunun etkilerini fark etmişti. Haşere ilaçlarının yanlış kullanımı üzerine yaptığı araştırma, tarım endüstrisinin tehlikeli şekilde verimsiz olduğunu ve kamuya açıklamalarında doğru söylemekten uzak olduğunu açığa çıkarmıştı. Carson'ın biyografisini

drés Bello'nun "Silva a la agricutura en la zona tórrida", "Tropik Bölge Tarımına Övgü"südür.

13 *Inferno* [*Cehennem*], XI:48, "spregiando Natura, e sua bontade."

yazan Linda Lear'ın belirttiği gibi, *Sessiz Bahar*'da "Carson bilim düzenine meydan okumaktan ya da yeni haşere ilaçları mevzuatının yürürlüğe konmasını zorlamaktan öte bir şey yapmıştı. Düzenin Carson'a ve kitabına verdiği düşmanca tepki, birçok devlet ve endüstri görevlisinin şunun farkına vardığının ispatıydı: Carson yeni haşere ilaçlarının yararları konusunda bilim insanlarının vardığı sonuçlara karşı çıkmakla kalmamış, onların ahlaklılığına ve liderliğine dair algıyı da sarsmıştı." Dante onların doğaya karşı günah işledikleri hükmüne varabilirdi – tıpkı hatalarını fark etmedikleri için, kutsallıktan yoksun bir coğrafyada, yanan kumların üzerinde, kabahat işledikleri şeye doğru bakarak sonsuza dek koşmaya mahkûm edilmiş yedinci dairenin kederli ruhları gibi. "Kaba Güç kullananların bulunduğu bu dairelerde," diyordu Charles Williams, "tuhaf bir şekilde okur, bir kısırlık hissinin farkındadır. Bu daireleri teşkil eden kanlı nehir, kasvetli orman ve kızgın kumlar, bir ölçüde bereketsizliğin simgeleri olarak oradadır.[14]

Carson kimyasal kullanımın teşkil ettiği tehlikeyi, kullananın arzuladığı sonuçtan başka her tür sonucu inatla görmezden gelmekten doğan bir tehlike olarak görüyordu. Şunu (Dante'nin de sezdiği gibi) anlamıştı ki, bu tali ölümcül sonuçlar konusundaki kasıtlı bilgisizlik, "*cose belle*"ye, yani doğanın sunduğu "güzel şeyler"e karşı gönüllü bir körlüğe işaret ediyordu ve temelde tevazu yoksunluğu ile muazzam bir açgözlülükten ibaretti. "Doğa kontrolü," diye yazıyordu Carson, "kibirli bir kafanın ürünü olan

14 Linda Lear, "Afterword", Rachel Carson, *Silent Spring* içinde (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1999), s. 259; Charles Williams, *The Figure of Beatrice: A Study in Dante* (Woodbridge, Birleşik Krallık: Boydell and Brewer, 1994), s. 129. Geleneksel olarak, "Doğa'ya karşı günah işleyenler" kendi istekleriyle cinsel birleşmenin "meşru" amacını ihmal eden sodomitlerdir. Ancak bir dizi araştırmacı, özellikle de André Pézard (*Dante sous la pluie de feu* [Paris: Vrin, 1950]), "Doğa'ya karşı günah işleyenler"in aslında farklı bir şekilde, neyin doğal olduğuna dair bir "muhakeme körlüğü"yle günah işlediklerini ileri sürer. *İlahi Komedya*'da ne "sodomi"nin ne de "sodomitler"in bahsi geçer. Ancak *Purgatorio* [*Araf*] XXVI:40'ta, bir grup ruh, Ova Kentleri'nin "ağır günah"ına (Yaratılış 18:20) gönderme yaparak "Sodom ve Gomora" diye bağırırken, sonraki iki satırda bir başka grup onlara Minos'un bir boğayla çiftleşip Minotor'u doğuran karısı Pasiphaë'ye gönderme yaparak cevap verir. Her iki grup da, gerek homoseksüeller gerekse heteroseksüeller, şehvete aşırı derecede düşkündür ve dağın en üst taraçasında (Cennet Bahçesi'ne en yakın olanında) bulunduklarından, Dante için yedi günahın en az vahim olanını temsil ederler.

ve biyolojiyle felsefenin Neandertal çağında, yani doğanın sadece insanın rahatı için var olduğunun farz edildiği zamanlarda doğmuş bir ifadedir."[15]

Daha önce belirtildiği üzere bu, Aristoteles'in faraziyesiydi. Aristoteles'e göre geçinmeyi sağlayan ve insana vatandaş olarak anılma hakkını veren şey, çalışma değil, mal mülktü. Doğanın insana geçim için sunduğu şeylerden oluşuyordu mal mülk: Göçebe çiftçilerin güttüğü sığırlar, avcıların vurduğu av hayvanları, balıkçıların ve tuzakçıların yakaladığı balıklar ve kuşlar, hasat mahsulleri. "Öncelikle bitkilerin hayvanlar için, sonra da tüm diğer hayvanların insanlar için varolduğuna inanmalıyız" diye yazmıştı. (Ayrıca kölelerin de, çünkü Aristoteles "daha aşağı halklardan" insan esir alıp köle olarak tutmanın doğal bir insan faaliyeti olduğunu ileri sürüyordu.)[16]

Aristoteles'in dolaşık savları (doğadan istifade etme hakkı ve diğer "daha aşağı" insanlardan istifade etme hakkı) dünden bugüne ekonomik tarihimizde kendini göstermektedir. 1980'de Birleşmiş Milletler Çevre Programı (UNEP), ormansızlaşmanın yol açtığı çölleşmenin dünya kara yüzeyinin yüzde 35'ini, dünya nüfusunun ise yüzde 20'sini tehdit ettiğini açıkladı. Mesela Amazonlar'da gerçekleşmekte olan ve düzenli bir inişten sonra 2012'de tekrar üçte birden fazla bir artış gösteren muazzam ormansızlaştırma süreci, bugün köleliğe yakın şartlarda çalışan on binlerce insanı istihdam ediyor. Dünya Yaban Hayatı Vakfı'na göre, "Köylerden ve muhtaç mahallelerden fakir insanlar, medeniyetten uzak soya arsalarına [ağaçlar kesildikten sonra ekiliyorlar] getiriliyor ve orada barbarca şartlarda çalıştırılıyor – genellikle silah zoruyla ve kaçma, kurtulma imkânı olmadan. (...) Hastalananlar terk ediliyor, yerlerine yenileri konuyor."[17]

Son yıllarda, psikolojinin yeni bir dalı insan psişesiyle doğal

15 Carson, *Silent Spring*, s. 257.

16 Aristoteles, *The Politics*, 1.8, çev. T. A. Sinclair (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1962), s. 38-40.

17 "Assessing Human Vulnerability to Environmental Change: Concepts, Issues, Methods, and Case Studies" (Nairobi: United Nations Environmental Programme, 2003), www.unep.org/geo/GEO3/pdfs/AssessingHumanVulnerabilityC.pdf; "Social Issues, Soy, and Defenestration," *WWF Global*. http://wwf.panda.org/about_our_earth/about_forests/deforestation/forest_conversion_agriculture/soy_deforestation_social/.

çevre arasındaki ilişkiyi inceliyor. Ekopsikoloji (ilk olarak 1992'de, aynı zamanda "karşıkültür" terimini de icat eden Theodore Roszak tarafından kullanılmıştır) gibi hayli fantastik bir isme sahip olan bu dal, şairlerin fırtınaları kabaran tutkularla ve çiçek açan tarlaları mutluluk anlarıyla ilişkilendirdiği zamandan beri anladıkları bir olguyla ilgilenir; John Ruskin bu olguya "patetik yanılgı" demişti. Bizim doğadaki yansımamızı incelemeye çalışan ekopsikologlar, doğal dünyanın girift bir parçası olduğumuz için, ondan (ihmal, kayıtsızlık, şiddet ya da korku nedeniyle) ayrılmanın psikolojik intihar gibi bir şeye yol açtığını öne sürer. Aristoteles'e muhtemel bir göndermeyle, psikolog ve şair Anita Barrows şöyle diyor: "Ancak Batı zihninin bir kurgusuyla, sınırlarını tenimizin oluşturduğu bir 'içeri'de yaşadığımıza, diğer herkesin ve her şeyin de dışarıda bulunduğuna inanırız."[18]

Kendi ruh halini ve fantastik karşılaşmalarını açıklamak için Dante çoğu zaman doğal çevreye dair bir anıyı tarif eder. Dante ve rehberi, İki Yüzlüler Taraçası'ndan Hırsızlar Hendeği'ne geçmelerini mümkün kılacak taş köprüye ulaştıklarında köprünün yıkılmış olduğunu görürler ve büyük bir kedere kapılırlar. Hissettiklerini okura anlatabilmek için Dante bir anısını yâd eder:

Güneşin saçlarını kovada serinlettiği,
gecenin gündüze eşit geldiği
yılın genç döneminde,

kırağı, toprağa ak bacısının,
bir yazı kamışı gibi kısa ömürlü
görüntüsünü verdiğinde,

samanı tükenen köylü
kalkıp da her yeri bembeyaz görünce;
dövünür elleriyle ve döner evine,

---

18 Theodore Roszak, *The Voice of the Earth* (Grand Rapids, Michigan: Phanes, 1992), s. 2; Ruskin, *Modern Painters*, s. 155; Anita Barrows, "The Ecological Self in Childhood," *Ecopsychology Newsletter* 4 (Sonbahar 1995), alıntılayan David Suzuki (Amanda McConnell ile beraber), *The Sacred Balance: Rediscovering Our Place in Nature* (Vancouver: Greystone/Toronto: Douglas and McIntyre, 1997), s. 179.

yakınır bir o köşede, bir bu köşede,
ne yapacağını bilemeyen çaresiz biri gibi;
ama yeniden çıkıp da dışarı,

dünyanın yüzünün kısa sürede değiştiğini
görünce, umudu canlanır, alır sopasını,
otlamaya götürür koyunlarını.

Böyle bölümlerde Dante, Aristoteles'in doğaya faydacı bakış açısını değil, Vergilius'un bakış açısını hatırlatır; *Bucolicalar*'ın lirik sanatını değil, Vergilius'un kırsal hayata dair pastoral tasavvurunu bırakıp çiftçiliğin zorluklarıyla ödüllerine ve çiftçinin doğaya karşı sorumluluğuna odaklandığı *Georgicalar*'ının derin düşüncelerini. "Meşakkat dünyayı fethetti," diye yazmıştı Vergilius, "pes etmeyen meşakkat ve hayat zorken çimdikleyen ihtiyaç." Ancak sonra da şöyle devam etmişti: "Doğanın ağaç yetiştirmek için çeşitli yolları vardır. Bazıları hiçbir insanın baskısı altında olmaksızın, kendi hür iradeleriyle yeşerir ve dört bir yanda ovaları, dolambaçlı nehirleri sahiplenirler. (...) Ancak bazıları düşen tohumdan bitip ulu kestanelere, ormanlık arazinin en heybetlisi olan ve Jüpiter'e gölgesini sunan geniş yapraklı ağaca ve Greklerin kehanet niteliği atfettiği meşelere dönüşür." Vergilius ve Dante'nin bakış açısından doğanın bu eliaçıklığı, bir yükümlülüğe yol açar.[19]

31 Mart 2014'te bir Hükümetlerarası İklim Değişikliği Paneli (IPCC) "dünya üzerinde insan faaliyetlerinin neden olduğu iklim değişikliği" üzerine bir rapor yayımladı. 70 ülkeden toplam 309 uzman yazar bu raporu hazırlamak üzere, 436 tane daha yazarın ve toplamda 1729 uzman ve hükümet gözlemcisinin katkısıyla seçildi. Raporda varılan sonuç, iklim değişikliğinin yol açtığı tehlikelerin doğası giderek belirgin hale geldiği için, hükümetlerin

---

19 *Inferno* [*Cehennem*], XXIV:1-15, "In quella parte del giovanetto anno/ che 'l sole i crin sotto l'Aquario tempra/ e già le notti al mezzo dí sen vanno,// quando la brina in su la terra assempra/ l'imagine di sua sorella bianca,/ ma poco dura a la sua penna tempra,// lo villanello a cui la roba manca,/ si leva, e guarda, e vede la campagna/ biancheggiar tutta; ond' ei si batte l'anca,// ritorna in casa, e qua e là si lagna,/ come 'l tapin che non sa che si faccia;/poi riede, e la speranza ringavagna,// veggendo 'l mondo avec cangiata faccia/ in poco d'ora, e prende suo vincastro/ e fuor le pecorelle a pascer caccia." Vergilius, *Georgics*, 1.145-46, *Eclogues, Georgics, Aeneid*, cilt 1, s. 90-91; *Georgics* 2.9-16, *age*, s. 116-17.

bu durumun neticelerine katlanmakla ulusal ekonomilerimizin hedeflediği finansal kârı azaltmak arasında derhal ciddi bir seçim yapması gerektiği yönündeydi. Rapor dünyanın her yanında zarar görmeye açık insanları, endüstrileri ve ekosistemleri tespit ediyor ve değişen bir iklimin getirdiği tehlikelerin, toplumlarımızın müstakbel felaketler karşısında savunmasızlığı ve hazırlıksızlığından doğduğuna kanaat getiriyordu. Rapora göre, değişen bir iklimin getirdiği tehlikeler, o değişikliklerin ne kadar hızlı ve ne derece şiddetli bir şekilde vuku bulacağına bağlıydı; değişikliklerin ne derece geri çevrilemez olacağını bunlar belirleyecekti. "Sera gazları emisyonunda devam eden artışın doğurduğu yüksek ısınma seviyeleriyle birlikte, tehlikelerin üstesinden gelmek çok zor olacak ve uyum sağlamaya yönelik ciddi, uzun süreli yatırımlar bile belli bir yere kadar başarılı olacak" diyordu raporun yöneticilerinden biri. Ardından da iklim değişikliğinin şimdiden tropiklerden kutuplara, küçük adalardan büyük kıtalara, en zengin ülkelerden en fakir olanlarına varıncaya kadar dünyanın her yanında tarımı, insan sağlığını, kara ve denizlerdeki ekosistemleri, su kaynaklarını ve bazı insanların geçimini ciddi şekilde etkilemiş olduğunu ekliyordu.[20] Bir kez daha, ikaz edilmiştik.

20 2. Çalışma Grubu, 5. Değerlendirme Raporu, Nihai Taslaklar, http://ipcc-wg2.gov/AR5/report/final-drafts/ (Kasım 2013'te erişildi). Dünyaca tanınmış bilim insanları bu hükümetlerarası panelden önce de bu türden bir uyarılar yayımlamıştı. 18 Kasım 1992'de, tarihteki en büyük devlet başkanları toplantısından, yani Rio de Janeiro'daki Yeryüzü Zirvesi'nden beş ay sonra, dünyanın her yanından 1600 bilim insanı (ki bunların pek çoğu Nobel ödülü sahibiydi) "Dünya Bilim İnsanlarının İnsanlığa Uyarısı" başlıklı bir belge yayımladı. Bu belgede, mevcut tehlikeler sert bir dille ifade edilmişti: "İnsanlar ve doğa, hızla kafa kafaya çarpışmaya doğru gitmektedir. İnsanın eylemleri çevre ve hayati kaynaklar üzerinde acımasız ve büyük ölçüde geri çevrilemez hasara sebep olmaktadır. Denetim altına alınmadığı sürece, bugünkü uygulamalarımızın çoğu, insan toplumuyla hayvan ve bitki âlemleri için dilediğimiz geleceği ciddi şekilde tehlikeye atmakta ve hayatı bildiğimiz tarzda sürdürmemizi imkânsız hale getirecek şekilde gezegenimizi değiştirmektedir. Eğer bu gidişatın yol açacağı çarpışmayı önlemek istiyorsak, yaşamımızda çok temel değişikliklerin acilen hayata geçirilmesi zorunludur. (...) Şu anda karşı karşıya olduğumuz tehlikeleri engelleme fırsatının yok olmasına ve insanlığın başarı şansının ölçülemez derecede azalmasına sadece bir ya da birkaç onyıl vardır. Aşağıda imzası bulunan bizler, dünya bilim camiasının önde gelenleri, tüm insanlığı bizi bekleyenler konusunda uyarıyoruz. Eğer yaklaşan büyük insani facianın önlenmesi ve gezegenimizin geri dönüşsüz şekilde yaralanmasına izin verilmemesi isteniyorsa, Dünya'yı ve hayatı yönetme şeklimizde büyük değişiklikler yapılması gerekmektedir." *The*

Dante, Aristoteles'in en büyük düşünür, "bilginlerin en bilgini" olduğunu düşünmüş olabilir, ama sezgisel olarak *İlahi Komedya*'ya alttan alta bir kuşku sızar: Tanrı'nın öteki kitabıyla ilişkimiz konusunda "*maestro di color che sanno*"nun haksız olduğu kuşkusu.[21]

Sacred Balance (Kutsal Denge) adlı kitabında (s. 4-5) çevrebilimci David Suzuki, bu belgenin basına duyurulduğu zaman pek az gazete tarafından dikkate alındığını belirtir. Hem *Washington Post* hem de *New York Times* "haber değeri taşımaması" gerekçesiyle bu belgeyi görmezden gelmişti; gazetelerin editörleri hem bu uyarıya söz hakkı vermeye hem de daha sonra uyarının pek bir tepki uyandırmamasında kendi sorumluluklarını kabul etmeye yanaşmadılar.

21 *Inferno* [*Cehennem*] IV:131, "maestro di color che sanno."



Vergilius ve Dante buza hapsolmuş hainleri görüyor. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in XXXII. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

9
Yerimiz Neresi?

On beşinci doğum günümde, yaşamış olduğum yerleri saymayı bıraktım. Bazen sadece birkaç haftalığına, bazense on yıl ya da daha fazla süre boyunca benim için dünya haritası, çocukken başucumda duran o geleneksel küre biçimli temsilden değil de kişisel bir haritadan müteşekkil olurdu. Bu haritada en büyük kara parçaları en uzun dönemleri geçirdiğim yerlere, adalar ise daha kısa süre kaldıklarıma denk gelirdi. Fizyologların tasarladığı, her bir yüz hattının ona zihnimizde atfettiğimiz öneme göre bir büyüklüğe sahip olduğu o benlik modeli gibi, benim dünya modelim de deneyimimin haritasıydı.

Yuvamızın neresi olduğu sorusunu cevaplamak zor. Evim, kütüphanem bir kabuklu hayvanın kabuğu gibi, ama acaba ben hangi deniz yatağında usul usul sürünüyorum? "Artık muhayyile dışında hiçbir ulusum yoktu" diye yazmıştı Derek Walcott. Benim için bu, çocuklukta olduğu kadar bugün de geçerli. Çocukken evin içinde durduğum yerden dışarıdaki bahçeyi, mahalleyi, şehri hayal etmeye çalıştığımı, hayalin alanını artık etrafımda görebildiğim tek şey tabiat bilgisi kitabımdaki kozmosun toplu iğne başlarıyla dolu karanlığı olana dek çember çember genişlettiğimi hatırlıyorum. Stephen Dedalus coğrafya kitabının başındaki boş sayfaya önce adını, arkasından da "Hazırlık Sınıfı, Clongowes Wood College, Sallins, Kildare İli, İrlanda, Avrupa, Dünya, Evren" yazarken aynı dürtüyle hareket etmişti. Bizi sarması beklenen şeyin tam kapsamını bilmek isteriz.

Yaşadığım yer beni kısmen de olsa tanımlar, en azından orada olduğum süre boyunca. Bir pazarın ya da bir ormanın varlığı, belli olayları ve belli âdetleri biliyor olmak, etrafımdakilerin şu dili değil de bu dili konuşuyor olması, bunların hepsi eylemlerimin ve tepkilerimin önemli bir kısmını değiştirir. Goethe, "Kimse palmiye ağaçlarının altında dolaşıp da cezasız kalmaz ve şüphesiz ki fillerin

ve kaplanların yuva bildiği bir ülkede insanın düşünme şekli de değişir" der. Bulunduğum bölgenin hayvanatı ve bitki örtüsü benim özelliklerimi de şekillendirir. Nerede olduğum ve kim olduğum iç içe geçer ve biri diğerini sorgular. Bir yerden ayrıldıktan sonra kendime bende neyin, tat ya da dokunuşla ilgili nasıl bir özelliğin, hangi tonlamanın farklı olduğunu, bir düşünceyi ifade etmede ne tür bir küçük değişikliğin gerçekleştiğini sorarım.

Elbette hafıza da farklıdır. Lawrence Durrell'ın *Constance ya da Yalnızlıklar*'ında, Mrs. Macleod diye biri, *Nil'de Bir İngiliz Kadını* isimli güncesinde şu gözlemi yapıyor: "Mısır'da insan içgüdüleriyle hareket ediyor çünkü insanı uzun uzun düşüncelere itecek yağmur yok." İngiltere'deki bir Sudanlı içinse bunun tam tersi geçerli: *Kuzeye Göç Mevsimi*'nin anlatıcısı Mustafa Said, sırılsıklam Londra'da "ruhumda tek bir damla eğlence hissi dahi yoktu" diyordu. Biz bulunduğumuz yerleri tanımladığımız gibi, bulunduğumuz yerler de bizi tanımlar. Kartografi bir karşılıklı yaratım sanatıdır.

İsim verdiğimiz yerler kendiliğinden varolmuyor: Onları biz yoktan var ediyoruz. Evren kendi ölçülerine, kendi boyutlarına, kendi hızına ve süresine karşı kör ve tıpkı Tanrı'nın Ortaçağ'daki tanımında olduğu gibi, dünya, merkezi her yerde olan, çevresiyse hiçbir yerde olmayan bir daire. Ancak biz kendi merkezimizi içimizde taşıyor ve gizli köşemizden evrene sesleniyoruz: "Sen benim etrafımda dönüyorsun." Yuvamız olan toprak parçası, kasaba, bölge, memleket, kıta, yarıküre, bunların hepsi bizim gerekli icatlarımız, tıpkı tek boynuzlu at ve basilisk gibi. *Köpan Avı*'nda Tellal'ın dediği gibi:

> "Ne işe yarar Mercator'un Kuzey Kutbu ve Ekvatorları,
> Tropikleri, Kuşakları ve Meridyen Çizgileri?"
> Diye bağırırdı Tellal: mürettebat da cevaplardı,
> "Sadece bir harita işaretidir her biri."

Tellal, iddiasına sadık kalarak mürettebatına en iyi ve en doğru haritayı verir: Kusursuz, mutlak bir boşluk – gözlemlenmemiş evrenimizin tam bir tarifi. Bu boşluk içine kareler ve çemberler çizer, bir yerden bir yere izler süreriz ki bir yerde olmak, biri olmak yanılsamasını yaşayabilelim. Northrop Frye, bir İnuit rehberle Arktik tundrada seyahat ederken tipiye yakalanan bir doktor arkadaşının

hikâyesini anlatır. Buz gibi karanlıkta, bildiği sınırların çok dışındaki doktor feryat etmiş: "Kaybolduk!" İnuit rehberi ona nazikçe bakmış ve cevap vermiş: "Kaybolmadık. Buradayız."

Özümüzde kartograflarız, "burada"mızı parselleyip etiketler ve belki de sırf zeminimizi ve kimlik duygumuzu değiştirebilmek için, dolanıp durduğumuzu, yabancı sahalara doğru hareket ettiğimizi düşünürüz. O yüzden de bir yerdeyken yalnız olduğumuzu düşünür, dışarı, dünyaya bakarız, bir başka yerdeyken ise kardeşlerimiz arasındayızdır ve dönüp kendimize bakarız, geçmişte bir yerde kaybolmuş kendimize. Yurdumuz olan ülkeden yabancı ülkelere, bireysel bir deneyimden toplumsal bir deneyime, bir zamanlar olduğumuz kişiden bir gün olacağımız kişiye gidiyormuş gibi yapar, sürekli bir sürgün halinde yaşarız. Kendimizi nerede bularsak bulalım, her zaman "burada" olduğumuzu unuturuz.

Referanslar: Derek Walcott, "The Star-Apple Kingdom," *Selected Poems*, ed. Edward Baugh (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007), s. 129; James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Random House, 1928), s. 11-12; Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, haz. Hans-J. Weitz (Frankfurt-am-Main: Insel Verlag, 1972), s. 174; Lawrence Durrell, *Constance; or, Solitary Practices* (Londra: Faber and Faber, 1982), s. 50; Tayeb Salih, *Season of Migration to the North*, çev. Denys Johnson-Davies (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 2003), s. 30; Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark*, haz. Martin Gardner (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1967), s. 55; Northrop Frye, "Haunted by Lack of Ghosts: Some Patterns in the Imagery of Canadian Poetry" (26 Nisan 1976), *Northrop Frye on Canada*, haz. Jean O'Grady ve David Staines (Toronto: University of Toronto Press, 2003), s. 476.

Yolu hiçbir zaman bilen birine sormayın,
çünkü o zaman kaybolamazsınız.

Bratslav'lı Rabbi Nahman, *Hikâyeler*

Aristoteles'teki hizmetkâr doğa fikrinden çok uzakta, Hıristiyan âleminin ilk jübile yılı olan 1300 senesinin Paskalya Cuması'nın sabahında, Dante karanlık bir ormandan çıktı. Bu ormanı okurlarına tasvir etme çabası, içinde daha önce hissettiği bir korkunun tazelenmesine sebep oldu: "Sarp, güçlü"ydü o balta girmemiş orman ve öyle "acı verici"ydi ki ölüm acısı gibiydi. Oraya nasıl girdiğini hatırlamıyordu çünkü girdiğinde çok uykuluydu, ama nihayet karanlıktan çıktığında önünde, vadinin sonunda yükselen bir dağ, üzerinde de Paskalya güneşinin ışınlarını gördü. Ormanın kesin konumu metinde verilmez: Her yerdedir ve hiçbir yerde değildir, duyularımız bulandığı zaman girdiğimiz ve güneş ışınları bizi uyandırdığında çıktığımız yerdedir. Aziz Augustinus'un "dünyanın acı ormanı" dediği karanlık yerde. Masallarımızın bize söylediği üzere karanlıkta karanlık şeyler olur, fakat kendi de bir bahçe olan ormanımızdan kovulmamızdan beri, öteki korkunç ormanın içinden geçen yolun bizi ışığa götürecek vaat edilmiş yol olması ihtimali de neredeyse kesindir. Dante ancak "o sıkıntılı gecede" kaldığı ormanı geçtikten sonra onu kendi insanlığını anlamaya götürecek yolculuğuna başlayabilir.[1]

İlahi Komedya'nın tamamı hem bir ormandan çıkış hikâyesi hem de insanlık haline götüren bir kutsal yolculuk hikâyesi olarak okunabilir. (Dante'nin kendisi de Kitab-ı Mukaddes'in "İsrail Mısır'dan çıktığı vakit" ayetini doğru okumanın önemini vurguluyor.)[2] Üstelik sadece yolcunun biricikliğine dair bir algıya götüren bir yolculuk değil bu: Bir de –en önemlisi– insan sürüsünün bir üyesi

1 *Inferno* [*Cehennem*], 1:5, "selvaggia e aspra e forte"; 7, "amara"; 21, "la notte, ch'i' passai con tanta pieta."

2 Bkz. *Purgatorio* [*Araf*] II: 146, *Convivio* II:1, 6-8 ve *Epistola* XIII:21, *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*, haz. M. Barbi vd. (Floransa: Bemporad, 1921), s. 172, 438.

olarak, başkalarının yaptıkları ve oldukları şeylerce kirletilmiş ve kurtarılmış biri olarak durumuna da götüren bir yolculuk. Ormandan çıktıktan sonra tüm yolculuğu boyunca Dante hiçbir zaman yalnız kalmıyor.[3] Ya Vergilius ya Beatrice tarafından karşılanan, cezalandırılmış ya da kurtarılmış ruhlarla konuşan, zebaniler ve meleklerin hitap ettiği Dante'nin ilerleyişi diğerleriyle sürekli diyalog halinde bir ilerleyiş: Konuşma vasıtasıyla ileri gidiyor. Dante'nin yolculuğu, o yolculuğun anlatımıyla örtüşüyor.

Daha önce de belirttiğimiz gibi konuşma, ölülerin dil kabiliyetini kaybetmemiş olma sebebini teşkil ediyor; canlılarla iletişim kurabilsinler diye hâlâ bu kabiliyete sahipler. O yüzden, bu dünyada bırakılmış olan fiziksel formları, onlarla karşılaşan Dante'ye görünür halde: Maddi olmayan ruhlarla değil de insanlarla konuştuğunu bilebilsin diye. Karanlık ormanda Dante yalnız, ama ondan sonra bir daha hiç yalnız kalmıyor.

Dante'nin ıssız ormanı, kendi insanlığımızın daha bilincinde biri olmak için hepimizin içinden geçmesi gereken bir yer. O korkunç karanlığında, upuzun bir dizi orman halinde yükseliyor: Kimi daha eski ormanlar: Edebiyatlarımızın başında Gılgamış'ın içinden geçmesi gereken iblisli orman ya da önce Odysseus'un, sonra da Aeneas'ın arayışlarında geçmeleri gereken orman gibi... Kimiyse nispeten yeni bitmiş ormanlar: Macbeth'i mağlup etmek için hareket eden canlı orman ya da Kırmızı Başlıklı Kız, Parmak Çocuk ve Hansel ile Gretel'in masum yollarını kaybettikleri kara orman, Sade'ın talihsiz kadın kahramanlarının kana bulanmış ormanı, hatta Rudyard Kipling ile Edgar Rice Burroughs'un çocuklarını emanet ettiği pedagojik ormanlar gibi... Başka dünyaların kıyılarında ormanlar var, ruhun gecesinin ormanları, erotik acının, düşsel tehditlerin, yaşlılığın son çırpınışlarının, ergenlik arzularının gelişiminin ormanları. Henry James'in babasının ergen yaştaki oğullarına yazdığı mektupta bahsettiği ormanlar böyle ormanlardı: "Entelektüel açıdan onlu yaşlarına ulaşmış olan her erkeğin içinde bir şüphe tomurcuklanır: Hayatın bir fars olmadığı, hatta ince bir komedi dahi olmadığı; aksine hayatın bir asli yokluğun en derin

3 Bunun tek istisnası, Vergilius'un Dante'yi tefecilerin cezalandırılmasını izlemesi için gönderdiği zamandır: *Inferno* [*Cehennem*], XVII:37-78.

trajedilerinden çiçeklenip meyvelendiği ve öznesinin köklerinin de o asli yokluğun içine gömülü olduğu yönünde bir şüphedir bu. Ruhsal hayatı sürebilecek olan herkesin tabii mirası, kurdun uluduğu ve gecenin müstehcen kuşunun şakıdığı bastırılmamış ormandır."[4]

Böylesi bastırılmamış ormanlar her zaman aldatıcıdır: Bizde eylemin orada, karanlıkta vuku bulduğu yanılsamasını uyandırırlar ama biz biliriz ki ormanlar sadece ağaçlarıyla ya da yapraklar arasından süzülen ışıkla tanımlanmazlar, çerçeveleriyle, onları çevreleyen ve onlara bağlam veren topraklarla da tanımlanırlar. Cezbedilip bir ormanın içine çekiliriz ama hiçbir zaman dışarıda bekleyen bir başka dünya olduğunu unutmamıza izin verilmez. İçerisi karanlık (hatta Milton'ın gereğinden fazla alıntılanmış o "görünen karanlık"ı) olabilir ama şekiller ve gölgelerden müteşekkil bir ağ, alacakaranlık bir gökyüzünün vaadini taşır. Orada, bu hazırlık evresinde, gelecek için, birbirimizle karşılaşma ânı için bir inisiyasyon alanı olan bu yerde, her birimiz yalnız başımıza durmalıyızdır.

Ormandaki gölgelerin otuz iki kanto ötesinde, Cehennem'e inişinin neredeyse sonunda, Dante hainlerin ruhlarının boyunlarına kadar buza hapsolmuş halde durduğu donmuş göle varır. Bağırıp söven korkunç kafaların arasından birine ayağı çarpan Dante, onun titreyen yüzünde Floransa'da partisine ihanet edip düşman tarafında silah tutan Bocca degli Abati'yi tanır. Dante kızgın ruha ismini sorar ve sihirli yolculuğu boyunca âdeti olduğu üzere, yaşayanların arasına döndüğünde hakkında yazarak ona ölüm sonrası şöhret kazandırmayı vaat eder. Bocca ise buna cevaben istediğinin tam tersi olduğunu belirtip Dante'ye onu pişman olmamışlığına terk etmesini söyler. Bu hakarete çok sinirlenen Dante, Bocca'yı ensesinden kavrar ve adını söylemezse başındaki her bir saç telini koparacağını söyler.

> Dedi ki: "Saçlarımı yolsan da,
> başıma bin tekme atsan da,
> ne adımı söylerim, ne yüzümü gösteririm sana."

4 Henry James, *Substance and Shadow: or, Morality and Religion in Their Relation to Life* (Boston: Ticknor and Fields, 1863), s. 75.

Bunu duyan Dante, Bocca'nın "perçemlerini" koparır ve eziyet içindeki günahkâr acıyla ulur. (Bir başka mahkûm ruh ona, "Neyin var Bocca?" diye seslenir – böylelikle de adını açık eder.)[5]

Biraz daha ileride, Dante ile Vergilius buza gömülmüş başka ruhlarla karşılaşırlar. Bu ruhların "gözyaşları ağlamalarına engel" oluyordur: Gözleri, donmuş gözyaşlarıyla mühürlenmiştir. İçlerinden biri Dante ile Vergilius'un konuştuklarını duyduğunda bu yabancılardan, gözyaşları yeniden donmadan gözlerindeki "şu katı perdeyi" kaldırmasını ister. Dante bunu yapmayı kabul eder ve "açmazsam gözlerini buzların dibine ineyim ben de!" diyerek yemin eder, ama karşılığında ruhun ona kim olduğunu söylemesini ister. Ruh, kendisinin burada cezasını çekmekte olan Frer Abrigo olduğunu söyler; kendisine hakaret eden kardeşini ve yeğenini öldürdüğü için cezalandırılmaktadır. Sonra Abrigo, Dante'den elini uzatıp vaadini yerine getirmesini ister ama Dante bunu reddeder ve şöyle der: "saygı sayılmalıydı bu kaba davranışım." Bu arada Dante'nin Tanrı tarafından atanmış rehberi Vergilius sessiz kalır.[6] Vergilius'un sessizliği, durumu onayladığı şeklinde okunabilir. Birkaç daire önce, iki şair Stiks Nehri'ni geçerken, Dante öfkelerinin cezasını çeken ruhlardan birinin pis suların içinden yükseldiğini görmüş ve her zamanki gibi ona kim olduğunu sormuştur. Ruh adını vermez, sadece ağlayan biri olduğunu söyler. Bunun üzerine, ona hiç acımayan Dante, ruha feci şekilde lanet okur. Buna çok memnun olan Vergilius, Dante'yi kollarının arasına alır ve gözetimindeki şairi, Aziz Luka'nın İncil'inde İsa'yı överken kullandığı sözlerin aynısıyla ("seni doğuran ana kutsanmalı!") aşırı raddede över.[7] Vergilius'un bu teşvikini fırsat bilen Dante, hiçbir şeyin kendisine günahkârın o berbat suya yeniden battığını görmekten daha büyük bir zevk veremeyeceğini söyler. Vergilius onun isteğini kabul eder ve bu bölüm Dante'nin Tanrı'ya dileğini yerine getirdiği için şükretmesiyle biter. Ormanın

---

5 *Inferno* [*Cehennem*], XXXII: 100-102, "Ond' elli a me: 'Perchè tu mi dischiomi,/ nè ti dirò ch'io sia, nè mostrerolti, / se mille fiate in sul capo tomi'"; 104, "più d'una ciocca"; 106, "Che hai tu, Bocca?"

6 *Age*, XXXIII:94, "Lo pianto stesso lì pianger non lascia"; 112, "i duri veli"; 116-117, "s'io non ti disbrigo,/ al fondo de la ghiaccia ir mi convegna"; 150, "e cortesia fu lui esser villano."

7 *Age*, VIII:45, "benedetta colei che 'n te s'incinse."

dışında, çatışma kuralları bizim kendi etik kodlarımıza uymaz: Sadece bize ait değillerdir.

Yüzyıllar içinde yorumcular Dante'nin eylemlerini Thomas Aquinas'ın "soylu öfke" ya da "haklı hiddet" dediği şeyin örneği olarak sunup meşru göstermeye çalıştılar; buna göre Dante'nin yaptıkları öfke gibi bir günah değil de "haklı dava"sından dolayı kızmak şeklinde bir erdemdi.[8] Diğer cezalandırılan ruhlar neşeyle Dante'ye günahkârın adını söylerler: Adı Filippo Argenti olan bu Floransalı, Dante'nin eski siyasi hasımlarından biri ve o sürgüne mahkûm edildikten sonra el konan mal varlığının bir kısmını alan kişidir. Argenti takma adını ("Gümüş"), atlarına demir değil de gümüş nallar takması sebebiyle almıştı; insansevmezliği öyle bir raddedeydi ki, Floransa'da at binerken çizmelerini yoldan geçenlere silmek için bacaklarını açık tutardı. Boccaccio onu "ince ve kuvvetli, küçümseyen, kolayca öfkeye kapılan, eksantrik" biri olarak tarif ediyordu.[9] Filippo Argenti'nin kim olduğunu bilen Dante'yi "haklı dava" adına bu eylemde bulunmaya, şu ya da bu ulvi adalet duygusu kadar şahsi bir kindarlık da itmiş olabilir gibi görünüyor.

Elbette ki sorun, "haklı"nın nasıl okunduğunda yatıyor. Bu durumda "haklı", Dante'nin Tanrı'nın adaletinin sorgulanamaz olduğu şeklindeki anlayışına işaret ediyor. "İnsan Tanrı'dan daha adil olur mu?" diye sorar Eyüp'ün arkadaşlarından biri. "Adam kendini yaratandan daha temiz olur mu?" (Eyüp 4:17) Bu soruda örtük olarak şu da vardır: Lanetlenmişlere merhamet duymak, insanın kendini Tanrı'nın tartılamaz takdirinin karşısına koyması ve onun adaletini sorgulaması anlamına geleceği için "yanlış"tır. Sadece üç kanto önce Dante, şehvet düşkünlerini cezalandıran rüzgârda sonsuza dek dönüp durmaya mahkûm edilmiş olan Francesca'nın hikâyesini dinlerken acıma duygusundan bayılabilmişti. Şimdiy-

---

8 Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, bölüm 1.2, soru 47, madde 2, cilt 2, s. 785. Dante'nin savunucuları arasında Luigi Pietrobono, ("Il canto VIII dell' *Inferno*," *L'Alighieri* 1, sayı 2 [1960]: 3-14) ve G. A. Borgese ("The Wrath of Dante," *Speculum* 13, [1938]: 183-93) vardı; aleyhindekiler arasındaysa E. G. Parodi, (*Poesia e storia nella "Divina Commedia"* [Vicenza: Neri Pozza, 1965], s. 74) ve Attilio Momigliano (*La "Divina Commedia" di Dante Alighieri* [Floransa: Sansoni, 1948], s. 59-60) bulunuyordu, ama meselenin her iki tarafından da sesini yükselten sayısız kişi vardı.

9 Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone*, 9.8 (Torino: Einaudi, 1980), s. 685-89.

se, Cehennem'e gidişinde ilerlemiş olan Dante daha az duygusal, yüksek makama daha çok inanan biridir.[10]

Dante'nin inancına göre, Tanrı'nın buyruğu olan adalet sistemi yanılamaz ya da kötü olamaz; o yüzden de neye karar vermişse o şüphesiz adaletlidir, insan vukufu durumun geçerliliğini kavrayamasa dahi. Hakikat ve Tanrı'nın adaleti arasındaki ilişkiyi tartışan Aquinas, hakikatin zihinle gerçekliğin bir eşleşmesi olduğunu ileri sürmüştü: İnsan zihni tabiatı gereği kusurlu olduğundan insanlarda bu eşleşme her zaman eksik olacaktı; zihni her şeyi kapsayan Tanrı'daysa hakikatin kavranışı mutlak ve mükemmeldi. O yüzden de madem Tanrı'nın adaleti her şeyi O'nun hikmetine göre düzenliyordu, onu hakikate eş kabul etmemiz gerekirdi. Aquinas bunu şöyle açıklıyordu: "O yüzden de Tanrı'nın adaletine, yani her şeyi O'nun hikmetinin hükmüne, O'nun kanununa uyacak şekilde düzenleyen adalete hakikat denmesi münasiptir. Böylece insan ilişkilerinde de adaletin hakikatinden bahsederiz."[11]

Dante'nin aradığı bu "adaletin hakikati" (buzdaki mahkûma kasıtlı olarak acı çektirmesi ve çamurdaki diğer mahkûmun eziyet çekmesini görmeye yönelik coşkun arzusu), Tanrı'nın kanununa itaat ve O'nun daha üstün muhakemesini kabul etmek şeklinde anlaşılmalıdır destekçilerine göre. Fakat çoğu okuyucu için, böylesi bir düzenlilik tatmin edici değildir. Bugün üstlerinden, devletten gelen emirle harekete geçen resmi katillerin ve işkencecilerin soruşturulmasına ve adli takibatına itiraz edenler de Aquinas'ınkine benzer bir savda bulunurlar. Ancak Dante'nin hemen hemen her okurunun kabul edeceği üzere, teolojik ya da siyasi savlar ne kadar güçlü olursa olsun, bu cehennemi pasajlar ağızda çok kötü bir tat bırakıyor. Belki de bu vaziyetin sebebi şudur: Dante'nin gerçekleştirdiği meşrulaştırma takdiri ilahinin doğasına yaslanıyorsa, Dante'nin eylemleri dini dogmayla aklanacağına, o dogma Dante'nin eylemleriyle zedelenmiş oluyor, insan doğası da ilahi olan tarafından yükseltilmek yerine alçaltılmış oluyor demektir. Aynı şekilde, sırf eylemleri değiştirilemez geçmişte, daha önceki bir yönetimin üstün kanunları dahilinde gerçeklemiş olduğu söylen-

---

10 *Inferno* [*Cehennem*], V:141-142.

11 Aquinas, *Summa Theologica*: bölüm 1, soru 21, madde 2, cilt 1, s. 119.

diği için işkencecilerin örtülü olarak tasvip edilmesi, halihazırdaki yönetimin politikalarına inancın teşvik edilmesi yerine, o inancı ve o politikaları zedeleyen bir duruş halini alıyor. Daha da kötüsü: Karşı çıkılmadığı takdirde "ben sadece emirlere uydum" şeklindeki köhne mazeret zımnen kabul edilerek yeni bir prestije sahip oluyor ve müstakbel aklamalar için de emsal teşkil ediyor.

Yine de başka bir muhtemel açıklama var. Teologların söylediği üzere günah bulaşıcıdır. Dante günahkârlarla karşı karşıyayken, onların kusurlarıyla lekeleniyor: Şehvet düşkünlerinin arasında güçsüz tene karşı öyle bir acıma duyuyor ki bayılıyor, öfkelilerin arasında hayvani bir kızgınlıkla doluyor, hainlerin arasında kendi insanlık halini ele veriyor, çünkü kimse, hele ki Dante, başkalarının işlediği günahları işleme kapasitesinden yoksun değil. Kusurumuz kötülük ihtimalinde değil, bizim kötülüğü yapma rızamızda yatıyor. Belli bir kötülüğün serpildiği bir coğrafyada, rıza göstermek daha kolay hale geliyor.

Coğrafya, daha önce gördüğümüz gibi, *İlahi Komedya*'da hayati öneme sahip: Olayların nerede olduğu neredeyse ne olduğu kadar önemli. Simbiyotik bir ilişki bu: Öbür dünyanın coğrafyası olaylara ve orada kalan ruhlara renklerini veriyor, bunlar ise hendeklere ve taraçalara, ağaçlara ve suya renklerini veriyor. Asırlardır Dante okurları öbür dünyadaki yerlerin fiziksel bir gerçekliğe uyması gerektiğini ve bu hassasiyetin *İlahi Komedya*'ya gücünün önemli kısmını verdiğini anlamış bulunuyorlar.

Aristoteles'in güçlü tesiriyle evren modelini düzelttiği Ptolemaios'un genel hatlarıyla izinden giden Dante için, dünya evrenin merkezinde hareketsiz duran bir küredir. Onun etrafında ise, dokuz melek düzenine karşılık gelen dokuz eşmerkezli küre döner. İlk yedi küre gezegenlerin gökleri: Ay, Merkür, Venüs, Güneş, Mars, Jüpiter ve Satürn. Sekizincisi, sabit yıldızların göğü. Dokuzuncusu olan kristal küre, gök cisimlerinin günlük dönüşlerinin görünmez kaynağı olan İlk Devindirici. Bunun etrafında Arşıâlâ var, Arşıâlâ'nın içinde Kutsal Gül açıyor, onun merkezindeyse Tanrı var. Dünya'nın kendisi iki yarıküreye bölünmüş durumda: İnsanların yaşadığı ve orta noktası doğudaki Ganj'a ve batıdaki Herakles Sütunları'na (Cebelitarık) eşit mesafedeki Kudüs olan kuzey yarıküre; ve insan keşfine yasak, suyla dolu bir diyar olan, ortasında Kudüs'le aynı ufku paylaşan

Araf ada-dağının yükseldiği güney yarıküre. Araf'ın tepesinde Cennet Bahçesi var. Kudüs'ün altındaysa ters çevrilmiş koni biçimindeki Cehennem. Cehennem'in merkezinde, düşüşü Araf Dağı'nı oluşturan toprakları yukarı itip yükselten Lucifer, yarı gömülü bulunuyor. İki nehir, kutsal şehir ve güneydeki dağ, Dünya'nın küresi içinde bir haç oluşturuyor. Cehennem bir amfitiyatrodaki tribünler gibi giderek küçülen dokuz daireye bölünmüş. İlk beş daire Yukarı Cehennem'i oluşturuyor, sonraki dördüyse, demir duvarlarla tahkim edilmiş bir şehir olan Aşağı Cehennem'i. Lethe'nin sularının Cehennem'in dibinde açtığı yarık, Araf Dağı'na giden bir yol olarak kullanılabiliyor.

Dante'nin coğrafyası o kadar ayrıntılıydı ki, Rönesans'ta birkaç araştırmacı şiirde verilen bilgiyi analiz edip Dante'nin lanetliler âleminin kesin ölçülerini belirlemeye girişti. Bunlar arasında Floransa Platon Akademisi'nin üyesi ve Akademi'nin kurucusu büyük hümanist Marsilio Ficino'nun arkadaşı olan Antonio Manetti de vardı. Dante'nin hararetli bir okuru olan Manetti, siyasi bağlantılarını kullanıp Lorenzo de' Medici'ye tesir etti ve şairin naaşının Floransa'ya geri getirilmesini sağladı. Manetti ayrıca *İlahi Komedya* konusundaki geniş bilgi birikimini kullanarak şiirin önemli bir açıklamalı basımına önsöz de yazdı. Cristoforo Landino tarafından hazırlanan 1481 tarihli bu basım, Landino'nun Cehennem'in ölçüleri üzerine düşüncelerine de yer veriyordu. Manetti yazdığı önsözde *İlahi Komedya*'nın bütününü daha çok dilsel açıdan ele alıyordu; ölümünden sonra, 1506'da basılan bir metindeyse Manetti araştırmalarını *Cehennem*'in coğrafyasına odaklıyordu.

Bilim âleminde olduğu kadar edebiyat âleminde de, görünen o ki, her özgün sav kendi karşıtını doğuruyor. Manetti'ye karşı bir başka hümanist, sonradan Venedikli olan Alessandro Vellutello, Dante'nin *Cehennem*'inin yeni bir coğrafyasını yazmaya karar verdi ve Manetti'nin "Floransalı" görüşleriyle alay edip daha evrensel hususları savundu. Vellutello'ya göre Landino'nun Cehennem ölçümleri hatalıydı ve kendi hesaplarını selefininkilere dayandıran Floransalı Manetti "tek gözlü birinden rehberlik alan kör bir adam"dan başka bir şey değildi.[12] Floransa Akademisi'nin üyeleri bu yorumları hakaret kabul edip intikam yemini ettiler.

12 Ricardo Pratesi, önsöz: Galileo Galilei, *Dos lecciones infernales*. İtalyancadan çeviren Matías Alinovi (Buenos Aires: La Compañia, 2011), s. 12.

1587'de, onur kırıcı gördüğü bu duruma karşılık olarak Akademi, Vellutello'nun savlarını çürütmesi için yetenekli genç bir bilim insanını davet etmeye karar verdi. Yirmi yaşındaki Galileo Galilei o sırada, entelektüel çevrelerde adını sarkacın hareketleri üzerine çalışmaları ve hidrostatik terazi icadıyla duyurmuş lisanssız bir matematikçiydi. Galileo, Akademi'nin davetini kabul etti. Palazzo Vecchio'daki "İki Yüzler Salonu"nda yaptığı konuşmaların başlığı, *Floransa Akademisi'nde Dante'nin Cehennemi'nin Biçimi, Konumu ve Büyüklüğü Üzerine Verilmiş İki Ders* idi.[13]

Galileo birinci derste Manetti'nin tarifini takip eder ve buna kendi hesaplamalarını ekler, arada Arşimet ile Öklid'e de birikimini gösteren bazı atıflarda bulunur. Mesela Lucifer'in boyunu ölçmek için, Dante'nin sözlerini başlama noktası olarak alır: Dante'ye göre Nemrud'un yüzünün uzunluğu Roma'daki Aziz Petrus bazilikasının bronz kozalağı (Dante'nin zamanında kilisenin önündeydi ve iki metre otuz santimetre boyundaydı) kadardır ve Dante'nin boyunun bir devin boyuna oranı, devin boyunun Lucifer'in koluna oranıyla aynıdır. Hesaplarında Albrecht Dürer'in insan vücudunun ölçüleri konulu şemasını (1528 tarihli *İnsan Orantıları Üzerine Dört Kitap*'ta basılmıştır) temel alan Galileo, Nemrud'un toplam uzunluğunun 645 kulaç olduğu sonucuna varır. Bu sayıdan yola çıkarak da Lucifer'in kolunun uzunluğunu hesaplar ki, bu da üç kuralını kullanarak Lucifer'in boyunu hesaplamasını mümkün kılar: 1935 kulaç. Galileo'ya göre şiirsel muhayyile evrensel matematiğin kanunlarına uymaktadır.[14]

İkinci derste Galileo, Vellutello'nun hesaplarını ifşa edip çürütür ki, bu zaten tam da Floransa Akademisi üyelerinin umduğu sonuçtur. Galileo her iki dersinde de, bu dersleri beş asırlık bir mesafeden okuyanlar için hayli şaşırtıcı olacak bir şekilde, Ptolemaios'un dünya merkezli evren modelini benimser. Belki de bunun sebebi Manetti'nin tarafını tutup Vellutello'yu reddetmek için Dante'nin evren anlayışını kabul etmenin daha kullanışlı olacağını düşünmesidir.

---

13 Gallileo Galilei, *Studi sulla Divina Commedia* (Floransa: Felice Le Monnier, 1855); ayrıca bkz. Galileo, *Dos lecciones infernales* ve Galileo Galilée, *Leçons sur l'Enfer de Dante*, İtalyancadan çeviren Lucette Degryse (Paris: Fayard, 2008).

14 *Inferno* [*Cehennem*], XXXI: 58-59 (Nemrud'un yüzü); XXXIV:30-31 (Lucifer'in kolu).

İntikam bir kez alındı mı çabucak unutulur. Akademi üyeleri bir daha asla bu derslerden söz etmediler. Aynı şekilde, genç Galileo'nun cehennem üzerine araştırmaları, son öğrencisi Vincenzo Viviani'nin ustasının ölümünden sonra, 1642'de yayımladığı derlemede de yer almadı. Ancak bazı metinler sonsuz sabra sahiptir. Üç asır sonra, 1850'de İtalyan âlim Octavo Gigli nispeten az bilinen bir on altıncı yüzyıl dilbilimcisinin eserlerini araştırırken, ince bir el yazmasına rastladı. Bu el yazmasında gördüğü yazının Galileo'ya ait olduğuna inanıyordu – daha önce tesadüf eseri Galileo'nun el yazısını bir heykeltıraş arkadaşının evindeki bir kâğıtta görmüştü (böyledir işte âlimliğin mucizeleri). El yazmasının hakikaten de Galileo'nun *Dante Üzerine Dersler*'i olduğu ortaya çıktı: Dönemin Akademi'sinin fazlaca vesveseli sekreteri, genç matematikçi Akademi'nin seçilmiş üyesi değil de sadece bir misafir olduğu için, bu el yazmasını resmi kayıtlara geçmemişti (böyledir işte bürokrasinin illetleri).

Uzun zaman önce, Copernicus'un keşifleri dünyamızın benmerkezci algısını bir köşeye kaldırdı, söz konusu algı oradan giderek evrenin daha uzak köşelerine doğru kaydı. Biz insanların tesadüfi, asgari, kendilerini tekrar üreten moleküller için rastgele bir kolaylık olduğumuzu fark etmek büyük umutlar ya da muazzam hedeflere pek de uymuyor elbette. Fakat filozof Nicola Chiaromonte'nin "bilinç solucanı" dediği şey de varlığımızın bir parçası, o yüzden de biz yıldız tozu zerreleri ne kadar geçici ya da uzak olursak olalım, aynı zamanda kendimiz de dahil her şeyi yansıtan bir aynayız.[15]

Bu mütevazı şan bize yetmeli. Geçip gidişimizi (ve minicik bir ölçekte, evrenin de bizimle geçip gidişini) kaydetmek bize düşüyor: İlk kez dünyayı okumaya koyulduğumuzda başlanan sabırlı ve beyhude bir çaba bu. Dünya dediğimiz şeyin coğrafyası gibi, dünyanın tarihi dediğimiz şey de, bir taraftan oluştururken bir taraftan da çözüyormuş numarası yaptığımız, süregiden bir kayıt. Baştan beri böylesi kayıtlar, doğru olsalar da olmasalar da tanıkları tarafından anlatılıyormuş gibi görünürler. *Odysseia*'nın VIII. Kitap'ında, Odysseus, Greklerin başına gelen felaketleri şarkısında

15 Nicolà Chiaromonte, *The Worm of Consciousness and Other Essays*, haz. Miriam Chiaromonte (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976), s. 153.

"sanki sen de orada bulunmuşsun ya da orada olan birinden duymuşsun gibi" anlatan ozanı över.[16] Buradaki "sanki" hayatidir. Bunu kabul edersek, tarih bizim olduğunu *söylediğimiz* şeylerin hikâyesi haline gelir – tanıklığımız konusunda sunduğumuz gerekçeler ne kadar uğraşırsak uğraşalım doğrulanamasa bile.

Asırlar sonra, çetin bir Alman dersliğinde, Hegel tarihi üç kategoriye bölecekti: Doğrudan tanık olduğu farz edilenler tarafından yazılmış tarih (*ursprünglische Geschichte*), tarih üzerine bir tefekkür olarak tarih (*reflektierende Geschichte*) ve felsefe olarak tarih (*philosophische Geschichte*) – ki sonunda bu, dünya tarihi (*Welt-Geschichte*) deme konusunda uzlaştığımız ve anlatımı kendini de içeren, hiç bitmeyen hikâye haline gelir. Daha önce Immanuel Kant ortak evrimimiz için iki ayrı fikir hayal etmişti: Olguların nakledilmesi için *Historie*, bu olguların üzerine bir akıl yürütme için de *Geschichte*. Hatta ikincisinin içinde, henüz gerçekleşmemiş olayların ilan edilmemiş gelişimleri olan *a priori Geschichte* bile vardı. Hegel Almanca'da *Geschichte* teriminin hem nesnel hem de öznel manayı içerdiğini ve aynı anda hem *historia rerum gestarum* (olayların kaydının tarihi) hem de *res gestae* (serüvenlerin ya da olayların kendilerinin tarihi) anlamına geldiğini belirtmişti. Hegel'e göre önemli olan, tüm olayların akışının, nehir yatağı ve kıyıdaki gözlemciler de dahil olmak üzere, bir bütün olarak anlaşılmasıydı (ya da anlaşıldığı illüzyonuydu) ve esasa daha iyi odaklanmak için bu selden kenarda kalanları, yan havuzları ve haliçleri çıkardı.[17]

Hoş bir şekilde *Dostoyevski Sibirya'da Hegel Okur ve Gözyaşlarına Boğulur* başlığı konmuş bir denemede Macar araştırmacı László Földényi, Dostoyevski'nin Sibirya'daki hapishanesinde keşfettiği dehşetin kaynağı konusunda şöyle bir sebep ileri sürer: Tarihin (ki Dostoyevski kendisinin onun kurbanı olduğunu bilir) onun varlığını görmezden gelmesi, ıstırabının fark edilmeksizin sürmesi ya da daha kötüsü, insanlığın genel akışı içinde hiçbir amaca hiz-

16 Homeros, *The Odyssey*, 8.551, çev. Robert Fagles (New York: Viking Penguin, 1996), s.207.

17 Bkz. François Hartog ve Michael Werner, "Histoire," *Vocabulaire européen des philosophies*, haz. Barbara Cassin (Paris: Editions du Seuil, 2004), s. 562; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History*, çev. Hugh Barr Nisbet (Cambridge: Cambridge University Press, 1975), s. 27, 560.

met etmemesi. Dostoyevski'nin gözünde (Földényi'nin gözünde de), Hegel'in öne sürdüğü, daha sonra Kafka'nın Max Brod'a söyleyeceği şeydi: "Umut sonsuz, ama bizim için yok." Hegel'in ikazı ise idealistlerin öne sürdüğü aldatıcı varoluştan da korkunçtur: Algılanırız ama görülmeyiz.[18]

Böyle bir varsayım Földényi için (ki Dostoyevski'ye de öyle gelmiş olmalı) kabul edilemezdir. Tarih kimseyi kendi akışından kovamayacağı gibi, bunun tersi de geçerlidir: Herkesin varlığının teslimi, tarihin var olması için gereklidir. Benim varlığım, herhangi birinin varlığı, sizin varlığınıza, herhangi başka birinin varlığına bağlıdır ve Hegel'in, Dostoyevski'nin, Földényi'nin var olması için her ikimizin de var olması gerekir, çünkü biz (yani anonim ötekiler) onların kanıtı ve denge ağırlığıyızdır, okumalarımızla onlara can veririz. Hepimizin aynı tarif edilemez bütünün parçası olduğumuz şeklindeki o kadim sezginin anlamı da budur. Her bir ölümün ve her kişisel ıstırabın tüm insan topluluğunu etkilediği, maddi benlikle sınırlı olmayan bir bütündür bu ve Dante de bu bütünü birkaç bireysel parçası vasıtasıyla anlamaya çalışması gerektiğini bilir. Bilinç solucanı varoluşumuzu bir yandan kazarken bir yandan da kanıtlar; bir inanç eylemi olarak dahi onu reddetmenin faydası yoktur. "Kendini inkâr eden mit," der Földényi akıllıca, "bilir gibi yapan inanç: Gri cehennemdir bu, Dostoyevski'nin yolunda giderken tökezlemesine sebep olan evrensel şizofreni de budur."[19]

Hayal gücümüz her zaman bir ümide daha izin verir, yıkılmış ya da gerçekleşmiş olandan sonra bir ümit daha. Henüz ulaşılamaz görünen ama eninde sonunda erişeceğimiz bu ümidin ardındansa önümüze daha ileride yeni bir tane koyar. Bu sınırsızlığı unutmak (Hegel'in neyin tarih sayılacağı konusundaki fikrini biraz budayarak yapmaya çalıştığı gibi) bize dünyada ve hayatımızda olan bitenin tamamen anlaşılır olduğu şeklindeki o tatlı yanılsamayı nasip edebilir. Ancak bu, evrenin sorgulanışını kateşizme, varoluşumuzuysa dogmaya çevirir. Földényi'nin öne sürdüğü ve Dante'nin de muhtemelen katılacağı üzere, bizim asıl istediğimiz akla yakın

18 László Földényi, *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*, Macarcadan çeviren Adan Kovacsis (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006); Max Brod, *Franz Kafka* (New York: Schoken Books, 1960), s. 75.

19 Földényi, *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*, s. 42.

ve muhtemel görünenin sunduğu teselli değil, imkânsızın keşfedilmemiş Sibirya bölgeleri, ufkun ötesinde her zaman var olan "burası"dır.

"Ötesi" bir yandan açık bir soruyu ima ederken, bir yandan da bizim dünyayı algıladığımız bir merkezi, orada, dışarıda olan yabancı ötekilere karşı üstünlük iddiasında bulunabileceğimiz bir konumu ima eder. Grekler Delfi'yi evrenin merkezi olarak görüyorlardı, Romalılar ise merkezin Roma olduğunu iddia ediyorlardı – ki Roma'nın gizli adı "Aşk" idi (*Roma*'yı tersten okursanız *Amor* olur).[20] Müslümanlar için dünyanın merkezi Mekke, Yahudiler içinse Kudüs'tür. Antik Çin bu merkezin Taishan'da, Orta Krallık'ın dört kutsal dağından eşit mesafede olduğunu söylüyordu. Endonezyalılar ise merkezi Bali olarak görüyorlardı. Farz edilen coğrafi merkez onu farz edenlere bir kimlik vermekle birlikte, "dışarıda" bulunanlar da daha önce belirttiğimiz üzere sık sık potansiyel olarak tehdit edici ya da tehlikeli şekilde bulaşıcı olarak algılanan tanımlayıcı özelliklere sahip olmuştur.

Kültürel ya da ticari temaslar vasıtasıyla, imgeci ya da sembolik diyaloglar vasıtasıyla, ötede olan biten, kendisine yuva olan merkezi terk etmiş yolcuyu da etkiler. Yolcuların hepsi Fars kökenli, pek çok alanda bilgi sahibi âlim Ebu Reyhan Muhammed bin Ahmed el-Birûni ya da kısaca El Birûni kadar açık ve anlayışlı değildir. Onuncu yüzyılda Hindistan'a giden El Birûni, yerel dini törenleri gözlemledikten sonra şöyle demişti: "Sahip oldukları inançlar bizimkilerden farklıysa ve hatta Müslümanlara iğrenç görünüyorsa, sadece şunu söyleyeceğim: Hinduların inandıkları bu, her şeyi görme biçimleri bu." Köklü bir emperyalist düşünce geleneği, "öte"yi kendi tarafına döndürmekte kullanılacak yöntemlerin köleleştirme ve asimilasyondan ibaret olduğunu savunur. Vergilius bunu, Ankhises'in oğlu Aeneas'a söylediği sözlerde iyice açığa vurur:

> Varsın diğerleri bronzdan canlı gibi, soluyan imgeler yaratsın
> –Ki yaratacaklar– ve mermerden yaşayan yüzler uyandırsın;
> Başkaları hatiplikte sivrilsin, başkalarıysa aygıtlarıyla izlesin
> Gökte dönen gezegenleri, kestirsinler yıldızların ne zaman görüneceğini.

---

20 Bkz. John Hendrix, *History and Culture in Italy* (Lanham: University Press of America, 2003), s. 130.

Fakat, Romalılar, asla unutmayın, sizin vasıtanız hükümettir!
Bu olsun sizin sanatınız: insanı barış huyuna,
Fethedilmişe karşı alicenaplığa, saldıranlara karşıysa sertliğe alıştırmak.[21]

1955'te Claude Lévi-Strauss, insanın kendi kültürünün sınırlarının ötesinde nasıl diyaloğa gireceği konusunda emperyalist görüşü aşmaya yönelik bir niyet olarak şöhret kazanacak bir kitap yayımladı. Caduevo, Bororo, Nambikwara ve Tupi-Kawahib halkları arasında Lévi-Strauss tahakküm etmeden ve bu insanların düşüncelerini kendi inanç sistemine tercüme etmeden iletişim kurmanın ve öğrenmenin bir yolunu buldu. Basit bir Budist ayine verdiği tepkiyi şöyle yorumluyordu Lévi-Strauss: "Anlamak için gösterdiğimiz her çaba evvelce bağlanmış olduğumuz nesneyi, doğası değişik bir başka nesne yararına yıkmaktadır. Bu yeni nesneyi anlamak için gösterilen çabaysa bir üçüncü nesne yararına bu ikinciyi yıkar. Böylece zamana dayanıklı biricik varolana (*présence*), anlam ile anlam yokluğu arasındaki ayırımın ortadan kalktığı varolana ulaşıncaya kadar sürer gider. Buysa en başta bulunduğumuz noktadır. İnsanların bu gerçeği bulmaları ve onu dile getirmelerinden bugüne iki bin beş yüz yıl geçmiştir. O zamandan bu yana biz –bütün çıkış kapılarını birbiri ardına deneyerek– kaçınmak istediğimiz sonucu doğrulayan ek kanıtlar dışında hiçbir şey elde edemedik." Sonra şöyle devam ediyor Lévi-Strauss: "Bilmemeye (*non-savoir*) dayalı bu büyük din, bizim anlama eksikliğimiz üzerine kurulu değildir. Bu konuda yeteneğimizi kabul eder; gerçeği, varolma ile bilme arasında karşılıklı bir dıştalama biçiminde keşfettiğimiz noktaya kadar bizi yükseltir. Ek bir cesaretle bu din, metafizik sorunu insan davranışı sorunuyla özdeşleştirmiştir – bu konuda Marksizmle birlikte tek örnektir. Bu dinde bölünme sosyolojik düzlemde ortaya çıkmıştır; Küçük ve Büyük Araba arasındaki temel farklılık, bireyin selameti, bütün insanlığın selametine bağlı mıdır değil midir sorusuna verilen yanıtta bulunur."[22]

---

21 El Biruni, *Le Livre de l'Inde*, hazırlayan ve Arapçadan çeviren Vincent Mansour-Monteil (Paris: Sinbad/UNESCO, 1996), s. 41-42; Vergilius, *The Aeneid*, 6.847-53, çev. C. Day Lewis (Oxford: Oxford University Press, 1952), s. 154.

22 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, çev. John ve Doreen Weightman (Londra: Jonathan Cape, 1973), s. 411. [*Hüzünlü Dönenceler*, çev. Ömer Bozkurt (İstanbul: YKY, 2016), s. 461-62.]

Dante'nin *İlahi Komedya*'sı bu soruya olumsuz cevap veriyor gibi görünür. Dante'nin kurtuluşu, Vergilius'un yolculuğun başında onu azarlarken söylediği gibi, Dante'nin kendisine bağlıdır: "Haydi, neyin var? Niçin, niçin gitmiyorsun? / Niçin yüreğinde korku besliyorsun? / Niçin cesaretten, güvenden yoksunsun?"[23] Sadece ve sadece Dante'nin iradesi, lanetlenmişlerin yaşadığı dehşetleri gördükten ve yedi ölümcül günahtan arındıktan sonra o nihai kutlu vizyona ulaşmasını sağlayacaktır. Ama yine de...

Cennet'e yükseldiğinde Dante'yi karşılayan ilk imge, Tanrı'nın güneşine bakmakta olan Beatrice'nin imgesidir. Ovidius'a göre kıyıda yetişen sihirli çimeni tadınca derinlere dalmaya yönelik bir arzuya kapılan balıkçı Glaucus'la kendini kıyaslayan Dante, ilahi olana yönelik bir arzuyla dolar. Fakat aynı zamanda da içinden çıkıp geldiği yerin insan toplumu olduğunun, insan olmanın tekil bir hal değil, çoğulluğa ait bir hal olduğunun farkındadır. Kişisel irade, hisler ve düşünceler, tüm bireyselliklerine rağmen, yalıtılmış deneyimler değillerdir. Lévi-Strauss'un sözleriyle: "Grup içinde birey ve diğer toplumlar içinde bir toplum nasıl tek başına değilse, insanlık da evrende tek başına değildir." Ve Dante'nin vizyonunun sonunda tarif ettiği o aynı gökkuşağı imgesini kullanarak Lévi-Strauss şu sonuca varır: "İnsan kültürlerinin renklerinden oluşan gökkuşağı, çılgınlığımızın yarattığı boşlukta solup gidince, biz yaşadığımız ve bir dünya varolduğu sürece, bizi ulaşılmaza bağlayan o sağlam kemer varolmaya ve bizi tutsaklığa götüren yolun ters yönünü işaret etmeye devam edecektir."[24]

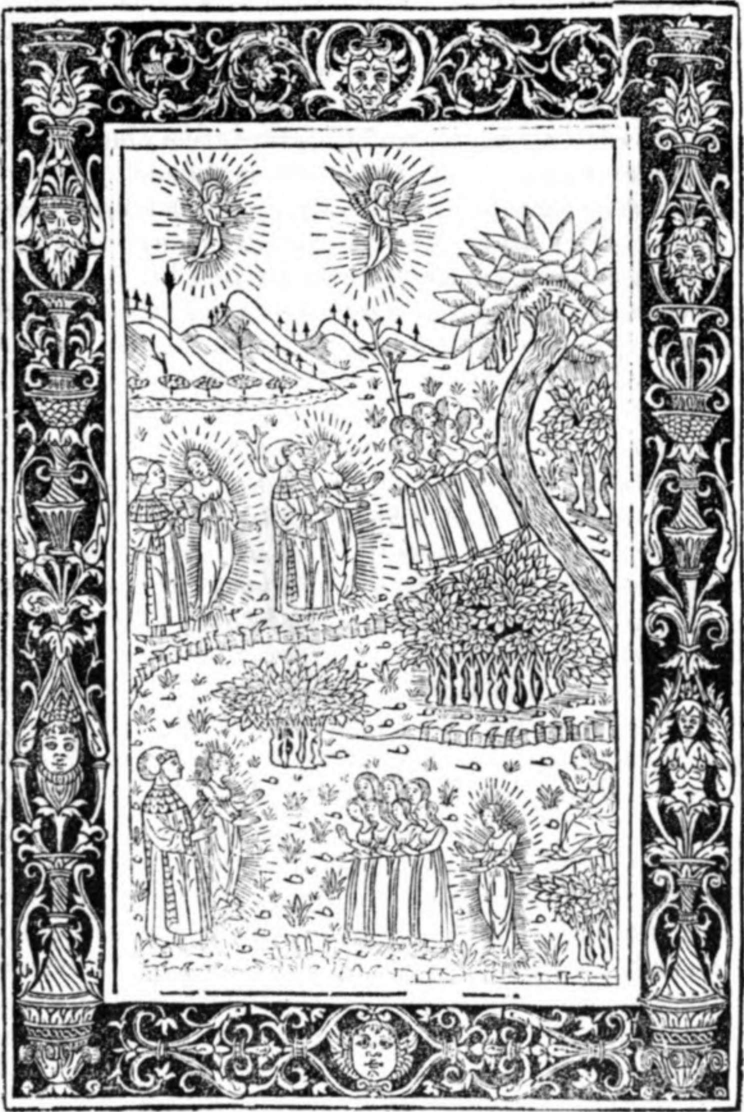
Paradoks şu: Dünyaya kendi başına katlanma deneyiminin ve bu deneyimi kendimize bilinçli bilinçsiz şekilde öykülemeye çalışmanın ardından, paylaşılan şeylerin dünyasına gireriz ama burada iletişimin, tam iletişimin artık mümkün olmadığını fark ederiz. Üstünkörü sözlü mazeretlerle kendimize korkunç işler yapma müsaadesi veririz, çünkü, deriz, diğerleri de bunları yaptılar. Dış dünyada aynı eski aklama yöntemlerini durmadan tekrar eder, şiddet kullanana karşı şiddete başvurur, hainlere ihanet ederiz.

---

23 *Inferno* [*Cehennem*], II:121-23, "Dunque: che è? perché, perché restai,/ perché tanta viltà nel core allette?/ perché ardire e franchezza no hai?"

24 Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, s. 414. [Hüzünlü Dönenceler, çev. Ömer Bozkurt (İstanbul: YKY, 2016), s. 465.]

Karanlık orman korkunçtur ama kendini ve sınırlarını tanımlar, bu şekilde dış dünyayı çerçeveler ve bize ister deniz kıyısı olsun ister dağın zirvesi, erişmek istediğimiz şeyi ayırma imkânı verir. Ancak ormanın ötesinde, deneyim dünyasının böyle sınırları yoktur. Ötedeki her şey, evren gibi, aynı anda hem sınırlı hem de genişler durumdadır, sınırsız değildir ama sınırlarına akıl erdirmek imkânsızdır; tamamen kendinin farkındadır, hem *historia rerum gestarum*'un hem de *res gestae*'nin sahnesidir. Burada kendimizi aktör ve tanık olarak konumlandırırız, her birimiz bir "tekil birey", her birimiz "bir bütün olarak insanlık"ın parçasıyızdır. Ve burada yaşarız.



Dante ve Beatrice Cennet Bahçesi'nde, Cennet'e çıkmaya hazırlanıyorlar. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cennet*'in I. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

10
Ne Açıdan Farklıyız?

Çocukluğumun kitapları arasında, La Biblioteca Azul ya da Mavi Kütüphane adlı bir seriden birçok kitap vardı. Mavi Kütüphane'de *Just William* hikâyelerinin ve birkaç Jules Verne romanının İspanyolca çevirilerinin yanı sıra, Hector Malot'nun bende açıklanamaz bir dehşet hissi uyandırmış olan *Kimsesiz Çocuk*'u da yer alıyordu. Kuzenim bu serinin eşlikçisi niteliğindeki La Biblioteca Rosa ya da Pembe Kütüphane'nin tamamına sahipti ve ayrım yapmayan bir koleksiyoncu gururuyla aydan aya yeni basılmış her cildi satın alıyordu. Dile getirilmeyen bir kaide gereği benim bir oğlan çocuğu olarak sadece Mavi Kütüphane'deki kitaplara erişimim, onun ise bir kız çocuğu olarak sadece Pembe Kütüphane'dekilere müsaadesi vardı. Bazen onun koleksiyonundaki bir kitaba imrenirdim –*Yeşilin Kızı Anne* ya da Comtesse de Ségur'ün hikâyeleri gibi– ama onları okumak istersem, renkle ayrılmamış başka basımlar bulmam gerektiğini biliyordum.

Çocukluğumuza hükmeden çoğu kural gibi, oğlan çocukları için neyin, kız çocukları için neyin uygun olduğu ayrımı da cinsiyetler arasına görünmez ama sarsılmaz setler çeker. Renkler, nesneler, oyuncaklar, sporlar, size ne olmadığınıza göre kim olduğunuzu söyleyen bu sorgulanmaz *apartheid*'a göre belirleniyordu. Uçurumun öbür tarafında, cinsiyetle tanımlanmış bir alan uzanıyordu ve bu alanın yerlileri başka şeyler yapıyor, başka bir dil kullanıyor, başka hakların keyfini sürüyor ve o tarafa özgü yasaklara maruz kalıyordu. Bir tarafın diğer tarafı anlayamadığı şeklinde bir aksiyom vardı. "O bir kız" ya da "O bir erkek" demek, belli bir davranışı açıklamak için yeterliydi.

Edebiyat her zamanki gibi bana kuralları yıkma imkânı tanıdı. Mavi Kütüphane'den *Mercan Adası*'nı okurken, Ralph Rover'ın bıkkınlık verici gösteriş merakı ve hindistancevizlerini elmaymışçasına soyma şeklindeki gülünç yeteneği bana çok itici gelmişti.

Ancak *Heidi*'yi (Mavi Kütüphane basımını değil, cinsiyet ayrımı gözetmeyen Gökkuşağı Klasikleri basımını) okurken, Heidi'nin benimle ortak maceraperest huylara sahip olduğunu görmüş ve dişsiz dedesine vermek üzere cesurca yumuşak ekmek çaldığında ona alkış tutmuştum. Okumalarımda bir papağanbalığının rahatlığıyla cinsiyet değiştiriyordum.

Dayatılmış kimlikler eşitsizliğe sebep olur. Kişiliklerimizi ve bedenlerimizi tekil kimliklerimizin olumlu özellikleri olarak görmek yerine, bizi tahkim edilmiş şehir surlarımızın dışında yaşayan, bilinemez, gizemli bir ötekinin kimliğinin karşısına yerleştiren hasletler olarak görecek şekilde eğitiliriz. İşte o ilk olumsuzdan başka olumsuzlar doğar ve zamanla bunlar birikerek ortaya, bize neler olmadığımız öğretildiyse hepsinin muazzam bir gölge aynasını çıkarır. İlk çocukluk dönemimde hiçbir şeyin yabancı olduğunun, benim dünyamın dışında kaldığının farkında değildim; sonralarıysa bundan başka pek az şeyin farkına varır hale geldim. Evrensel bir bütünün eşsiz bir parçası olduğumu öğrenmek yerine, ayrı bir varlık olduğuma ve diğer herkesin, ismim söylendiğinde cevap veren münferit yaratıktan farklı olduğuna kanaat getirmiştim.

Erkekler kadınlar onlara gülecek diye korkar.
Kadınlarsa erkekler onları öldürecek diye.

Margaret Atwood

Tarihlerimizde birçok kez gururla, her bir tekil bireyin insanlığın bütününün parçası olduğunu söylemişizdir. Ve ne zaman bu asil ruhlu önerme dile getirilse ona karşı çıkmış, onu değiştirmiş, istisnalar aramış ve sonunda da onu mağlup etmişizdir, ta ki bir daha dile getirilişine kadar. O zaman bir kez daha eşitlikçi bir toplum fikrinin kısa süreliğine de olsa yeniden belirmesine müsaade ederiz, ama sonra onu tekrar gömeriz.

MÖ beşinci yüzyılda, Platon için toplumsal eşitlik erkek yurttaşlar için eşit haklar anlamına geliyordu – ki söz konusu erkek yurttaşların sayısı kısıtlıydı. Yabancılar, kadınlar ve köleler bu ayrıcalıklı çevrenin dışında bırakılmışlardı. *Devlet*'te Sokrates adil bir toplumun ne olduğu üzerine tartışarak hakiki adaletin (daha doğrusu, hakikaten adil bir insanın) anlamını bulmayı teklif eder.

Platon'un bütün diyalogları gibi *Devlet* de tatmin edici bir başlangıcı ya da bariz bir sonucu olmayan, konudan konuya atlayan, bu sırada eski sorulara yeni biçimler ve zaman zaman da cevap emareleri keşfeden bir konuşmadır. *Devlet*'in özellikle dikkat çekici tarafı, vurgudan yoksun olmasıdır. Sokrates diyaloğu bir tanımlama girişiminden diğerine götürür ama bunların hiçbiri okura tam olarak kesin görünmez. *Devlet* sonunda gerçekleşmeyecek bir keşif için yapılan bir dizi öneriden, taslaktan ve hazırlıktan ibaret gibidir. Kavgacı Sofist Thrasymakhos adaletin "iyi niyetli masumiyet"ten, adaletsizliğin ise "ihtiyatlılık"tan başka bir şey olmadığını ilan ettiğinde, onun haklı olmadığını biliriz, ama Sokrates'in sorgulaması Thrasymakhos'un hatasını tartışılmaz şekilde kanıtlayan bir sonuca götürmeyecektir: Farklı toplumlar ve gerek adil gerek adaletsiz yönetimleri üzerine bir tartışmaya götürecektir.[1]

1 Platon, *The Republic*, 1.20, çev. Paul Shorey, *The Collected Dialogues of Plato*, haz. Edith Hamilton ve Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973), s. 597.

Sokrates'e göre adalet de "mutluluğu arayanların, beraberinde getirebileceği sonuçlar kadar sırf kendisi için de arzu etmesi gereken" şeyler sınıfına dahil edilmelidir. Ancak o mutluluk nasıl tanımlanacaktır? Bir şeyi kendisi için sevmek ne demektir? Henüz tanımlanmamış o adaletin ne gibi sonuçları olacaktır? Sokrates (ya da Platon) durup da bu sorulara tek tek kafa yormamızı istemez: Onu asıl ilgilendiren, konuşma vasıtasıyla gerçekleşen düşünce akışıdır. O yüzden de adil ya da adaletsiz bir insanın ve netice itibariyle adaletin ne olduğunu tartışmadan önce Sokrates adaletli ve adaletsiz bir toplum (bir kent ya da *polis*) kavramının kendisini incelemeyi önerir. "Hem tek bir insan için hem de bütün bir şehir için geçerli bir adalet vardır demiyor muyuz?"[2] Platon'un diyaloğu adaletin tanımını yapmanın peşine düşmüş görünürken o tarif edilemez hedeften giderek uzaklaşır ve *Devlet*, soruyla cevap arasında düz bir çizgide gitmek yerine sürekli rötar yapan, yoldan sapmaları ve duraklamaları okura gizemli bir entelektüel zevk veren bir yolculuk teklifi haline gelir.

Devlet'in açık sorularının karşısında, cevap için ne tür ipuçları sunabiliriz? Eğer her yönetim bir şekilde menfur ise, eğer hiçbir toplum etik açıdan sağlam ve ahlaki açıdan hakkaniyetli olduğunu iddia edemeyecekse, eğer siyaset bednam bir faaliyet olarak hüküm giymişse, eğer her müşterek girişim dağılıp bireysel alçaklıklar ve ihanetlerden ibaret hale geliyorsa, bizim az çok barış içinde, karşılıklı işbirliğinden faydalanarak ve birbirimize göz kulak olarak yaşama şansımız ne kadardır ki? Thrasymakhos'un adaletsizliğin erdemleri konusundaki beyanları, okura ne denli saçma görünürse görünsün, toplumsal sistemi –o sistem ne olursa olsun– istismar edenler tarafından asırlarca yinelendi. Bunlar feodal toprak sahiplerinin, köle tacirlerinin ve müşterilerinin, tiranların ve diktatörlerin, tekrarlayan ekonomik krizlerden sorumlu yatırımcıların savlarıydı. Muhafazakârların yere göğe sığdıramadığı "bencilliğin erdemleri", kamusal mal ve hizmetlerin özelleştirilmesinin çok uluslu kurumlarca desteklenmesi, denetimsiz kapitalizmin faydalarının bankerlerce teşvik edilmesi, bunların hepsi Thrasymakhos'un "Adil olan, en güçlünün çıkarına olan şeydir" görüşünün farklı çevirileridir sadece.[3]

---

2 *Age*, 2.1, s. 605; 2.10, s. 614.

3 *Age*, 1.12, s. 589.

Thrasymakhos'un vardığı ironik sonuçlar bir dizi varsayım üzerine kuruludur. Bunların en başında da, adaletsizlik gibi algılanabilecek olanın aslında bir doğa kanununun sonucu olduğu gelir. Kölelik, mağlupların galiplerle aynı ayrıcalıklara sahip olmayı hak etmediği ya da bir ırkın diğerinden daha aşağı derecede olduğunun kanıtlandığı ilan edilerek meşrulaştırılmıştı; mizojini, ataerkinin erdemlerini methederek ve her iki cinsiyete ne tür güçlerin ve rollerin verilmiş olduğunu tanımlayarak meşrulaştırılmıştı; homofobi, erkekler ve kadınlar için "normal" cinsel ilişki standartları icat ederek meşrulaştırılmıştı. Bu durumların her birinde, bu hiyerarşilerin kuruluşuna semboller ve metaforlardan mürekkep bir kelime dağarcığı eşlik etti. Böylece, mesela kadınlara edilgen bir rol veriliyordu (bu şekilde de aile içi etkinlikleri aşağılanıyor ya da küçümser bir bakışla övülüyordu ki, Virginia Woolf kadının ilk görevinin "evdeki meleği öldürmek" olduğunu söylerken bunun nasıl da farkında olduğunu gösterecekti), erkeklere ise etken (savaşların ve diğer toplumsal rekabetlerin şiddetini yücelten) bir rol. Her ne kadar bu evrensel bir fikir olmasa da –mesela Oidipus, Sofokles'in *Oidipus Kolonos'ta* eserinde kadın ve erkek rolleri konusunda Yunanistan ve Mısır arasındaki farklardan söz eder: "Çünkü o ülkede [Mısır] erkekler içeride oturur / ve dokuma tezgâhında çalışırken, kadınlarsa eve ekmek getirmek için / dışarı çıkar"– kadınların konuşmayla, erkeklerinse eylemle ilişkilendirilmesi böylesi kökleşmiş sembolik rollerden türemişti, birbirlerine zıt oldukları algısı da öyle; öyle ki, *İlyada*'da çatışma yalnızca kadın kahramanlar konuştuğu zaman duruyordu.[4]

Ancak geleneksel olarak, kadınların konuşmasının kişisel alanda kalması gerekmiştir; kamusal konuşma erkeklerin imtiyazı olarak görülür. *Odysseia*'da Telemakos, herkesin önünde densiz bir ozana hitap eden annesi Penelope'ye, "konuşmaya gelince 'o işi erkeklerin halledeceğini'" söyler. Fakat bazı zamanlarda an-

---

4 Virginia Woolf, "Speech to the London and National Society for Women's Service," *The Essays of Virginia Woolf*, cilt 5: *1929-1932*, haz. Stuart N. Clarke (Londra: Hogarth, 2009), s. 640; Sofokles, *Oedipus at Colonus*, ll. 368-70, *The Theban Plays*, çev. David Grene (New York: Knopf, 1994), s. 78. *İlyada*'da erkeklerin ve kadınların rolüyle ilgili argümanın sahibi Alessandro Baricco, *Omero, Iliade* (Milano: Feltrinelli, 2004) s. 159-60.

tik Yunan'da kadınların kişisel ve kamusal konuşmaları örtüşür. Delfi'de Kâhin, üçayak üzerine bacakları ayrık oturarak konuşur, Apollon'un kehanet veren ruhunun buharını vajinasına alır, böylece de klasik edebiyat uzmanı Mary Beard'ın öne sürdüğüne göre "yiyen ve konuşan ağız" ile cinsel organlarının "ağız"ı arasında açık bir bağlantı kurardı.[5]

Ataerkil otorite, bir toplumun ya da kentin kimliği üzerinde bile hak iddia eder. Atina'nın ismini alışının efsanesi bu konuda iyi bir örnektir. Aziz Augustinus, Romalı tarihçi Marcus Terentius Varro'dan alıntı yaparak hikâyeyi yeniden anlatır. Bir zeytin ağacı ve bir su kaynağı, gelecekte Atina kentinin bulunacağı yerde bitivermiştir.

> Bu mucizeler Kral Kekrops'u, ne anlama geldiklerini ve ne yapılması gerektiğini araştırması için Delfi Apollonu'na adam göndermeye yöneltti. Apollon cevaben zeytinin Minerva'yı [ya da Athena'yı], suyun ise Neptün'ü [ya da Poseidon'u] simgelediğini ve kentlilerin kentlerine, bu simgelerle bağlantılı bu iki tanrıdan birinin ismini verme hakkına sahip olduğunu söyledi. Bu kehaneti işittikten sonra Kekrops her iki cinsiyetten tüm kentlileri oy vermeye davet etti, çünkü o zamanlar kamusal müzakerelere kadınların da katılması âdettendi. Kitleye danışıldığında erkekler oylarını Neptün'den yana, kadınlarsa Minerva'dan yana kullandı; kadınlar da bir kişi farkla çoğunluğa sahip olduğundan, Minerva galip geldi. Bunun üzerine öfkelenen Neptün, denizin dalgalarını karaya vurarak Atinalıların topraklarını harap etti; çünkü insanüstü ruhlar suları çevreye saçmada hiç güçlük çekmez. Aynı otorite, gazabını dindirmek için kadınların Atinalılar tarafından üçlü bir cezaya çarptırılması gerektiğini söyledi: Artık oy kullanamayacaklardı; çocuklarının hiçbiri annelerinin adını alamayacaktı; ve kimse onlara Atinalı demeyecekti. Böylece özgürlükçü ilkelerin ve Yunanistan'ın en ünlü, en asil üretimi olan çok sayıda büyük filozofun annesi ve dadısı olan o kent, tanrılarının çekişmesi üzerine insanüstü ruhların alay eder hareketleriyle ve biri erkek biri dişi olan bu iki tanrıdan dişi olanının

---

5 Homeros, *The Odyssey*, 1.413, çev. Robert Fagles (New York: Viking Penguin, 1996), s. 89; Mary Beard, "Sappho Speaks" *Confronting the Classics* (Lonndra: Profile Books, 2013), s. 31. (Derlemesine yazdığı sonsözde, Beard, geriye dönüp baktığında "Delfi rahibelerinin farklı 'ağızları' konusunda belki biraz fazla şevkli davrandığı" kanısında olduğunu söyler [s. 285].)

kadınlar vasıtasıyla galip gelmesiyle, Atina adını aldı. Ancak Atina, mağlup tanrı tarafından tahrip edilmesinin ardından, Minerva'nın kollarına kıyasla Neptün'ün dalgalarından daha çok korktuğu için, muzafferlerin zaferini cezalandırmaya mecbur bırakıldı. Bu şekilde cezalandırılan kadınlar üzerinden, galip gelmiş olan Minerva da mağlup ediliyor, oyverenlerine bile yardım edemiyor, artık oy verme hakkı kaybedilmiş ve anneler çocuklarına isimlerini veremez hale gelmiş olsa bile onların en azından Atinalı olarak anılmalarını, oylarıyla bir erkek tanrıya galebe çaldırdıkları o tanrıçanın adına layık olmalarını sağlayamıyordu. Hızla diğer konulara geçmek zorunda kalmasak bu konuda nelerin, ne kadar şeyin söylenebileceği barizdir.

Ama belki de "bu konuda nelerin ve ne kadar şeyin söylenebileceği" hiç de bariz değildir. Gerda Lerner ataerkinin kökleri üzerine önemli bir yazıda "kadınların köleleştirilmesi" dediği şeyin sınıfların oluşumundan ve sınıf baskısından önce, ta MÖ ikinci binyılda Mezopotamya'da kadınların üreme ve cinsel kapasitelerinin emtiaya çevrilmesiyle başladığını ileri sürdü. Ona göre bu, "ilk özel mülkiyet birikimi"ni temsil ediyordu. Erkekler ve kadınlar arasında bir toplumsal mutabakat kurulmuştu: Ekonomik destek ve fiziksel koruma erkekler tarafından sağlanacaktı, cinsel hizmetler ve ev bakımı ise kadınlar tarafından. Tarih boyunca cinsel kimlik mefhumu toplumsal değişimlerin akışında her ne kadar değişse de bu mutabakat varlığını sürdürdü ve onun geçerli olduğu varsayımını teyit etmek için, Atina'nın kökleri, Pandora'nın öyküsü, Havva kıssası gibi, cinsiyetler arasındaki hiyerarşik farklılıkların ilahi kaynağını açıklayan başlangıç hikâyeleri anlatılması gerekti.[6] Simone de Beauvoir ataerkil mitleri okurken feminist bakış açısından kullanışlı bir şekilde yeniden yorumlanabilecek olan bölümlerle yetinmenin tehlikelerine dikkat çekti. Yine de yeniden yorumlamalar ve yeniden anlatımlar, her ne kadar zıt yönlerde gidebilseler de, bazen yeni kimlikleri ve yeni mutabakatları kafamızda baştan canlandırmamıza yardımcı olabilir. Mesela Dante'nin yaşadığı mizojinist on üçüncü yüzyılda, toplumsal dokuda temel

6 Aziz Augustinus, *The City of God*, 18.9, çev. Henry Bettenson (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1984), s. 771-72; Gerda Lerner, *The Creation of Patriarchy* (New York: Oxford University Press, 1986) s. 213.

hikâyelerin yeni yorumlarının tasavvur edilmesini mümkün kılan belli boşluklar ve yırtıklar vardı. Bu hikâyeler ataerkil normları tam olarak devirmeyi başaramasalar da en azından başka bağlamlara kaydırmak suretiyle anlamlarını değiştirme girişiminde bulunuyorlardı. Her zaman Hıristiyan teolojisinin buyruklarıyla kendi kişisel etik fikirleri arasındaki gerilimde yaşayan Dante için, eşit adaletin nasıl elde edileceği muamması her zaman mevcuttur ve Hıristiyan dogmasının çerçevesi içinde erkek ve dişi her bireyi ilgilendirir. Beatrice'nin ve kadın ve erkek diğer karakterlerin sesleri aracılığıyla Dante akıl yürütme, mantıki ilerleme ve aydınlanma gücünün hepimizde bulunduğu ve bu gücün farklı derecelerinin bireyin cinsiyetine göre değil, Tanrı'nın inayetine göre belirlendiği inancını dile getirir. Beatrice ona açıklar:

> Her yaratık, dediğim düzende
> içinde bulunduğu koşula göre,
> ilkesinin az ya da çok yakınında yer alır;
>
> her birinin büyük varlık denizinde
> kendisine verilen içgüdüyle
> bir başka limana gitmesi bundandır.[7]

Dante'nin dünyasında bireylere verilen farklı konumlar (köylü ya da kraliçe, papa ya da savaşçı, karı ya da koca) her insanın kendi özgür iradesine göre belli hakların ya da yükümlülüklerin yerine getirilmesini ya da reddedilmesini gerektirse de, erkeklerle kadınlar aynı ahlaki kodlar altında yaşarlar ve onlara uymamaları halinde sonuçlarına katlanırlar. İnsan hayatının büyük soruları ve bilmek istediklerimizin çoğunun aslında ufkumuzu aştığının bilincinde olma durumu, kadınlarla erkeklerin paylaştığı şeylerdir.

Dante'nin Geç Pişman Olanlar'ın Araf'ında karşılaştığı, kendine Pia diyen, küçük role sahip, çok az görülen sevgi dolu ruh, hepi topu yedi mısrasının birinde, "Sienna can vermişti bana, Maremma aldı canımı" der. Tarihçiler, bu konuda elde bulunan pek az

7 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (Paris: Gallimard, 1949), s. 31; *Paradiso* [*Cennet*], I:109-114, "Ne l'ordine ch'io dico sono accline/ tutte nature, per diverse sorti,/ più al principio loro e men vicine;// onde si muovono a diversi porti/ per lo gran mar de l'essere, e ciascuna/ con istinto a lei dato che la porti."

malzemeden yola çıkarak, Pia'nın ya onu kıskanan ya da başka bir kadınla evlenmek isteyen kocası tarafından pencereden atılarak öldürülen Sapia adında bir kadın olabileceğini öne sürmüşlerdir. Pia, Dante'yle konuşur, hatırlanmayı rica eder, fakat bunu yapmadan hemen önce şefkatle, Dante'nin yolculuğundan dönünce yorgun olacağını ve dinlenmesinin gerekeceğini belirtmeyi de ihmal etmez. Pia'nın hikâyesinin önemli yanı, onun bir erkek tarafından mağdur edilmiş bir kadın olması değil, ruhunun geçmişte uğradığı haksız fiile yeniden belli bir denge getirmeye çalışan müşfik bir ruh olmasıdır.[8]

İnsan cefasındaki bu eşitlik *İlahi Komedya*'da defalarca kendini gösterir. Cehennem'in ikinci dairesinde aşırı sevdadan ya da yanlış kişiye sevdadan dolayı cezalandırılan ruhların (Kleopatra ve Helena, Akhilleus ve Tristan) yazgısını gören Dante, içinde öyle yakıcı bir acıma duygusu hisseder ki, bayılacak gibi olur. Sonra, şehvet düşkünleri burgacının içinden Francesca hem kendisi hem de onunla birlikte sonsuza dek hapsolmuş sevgilisi Paolo adına konuşur ve Dante'ye Lancelot ve Guinevere'in hikâyesini okurken birbirlerine nasıl sevdalandıklarını anlatır. Bu itirafı duyan Dante daha önce hissettiği acıma duygusunu hisseder yine, ancak bu defa duygu o kadar güçlüdür ki, ölecek gibi olur: "Yere düştüm, ölü bir beden gibi." Başkalarının çektiği acıya yönelik giderek artan üzüntüsü Dante'nin içinde şefkate (*com-passione*, yani ortak tutku) dönüşür ve ona kendisinin de bu âşıkların işlediği günahı işlemiş olduğunu hatırlatır. Dante'nin de bildiği üzere edebiyat şefkati öğrenmenin en etkili aracıdır, çünkü okurun karakterlerin duygularına katılmasına yardımcı olur. Eski bir Kral Arthur romansındaki Lancelot ve Guinevere'nin güçlü aşkı, Francesca ve Paolo'nun henüz bilmedikleri ama alttan alta hissettikleri aşkı açığa çıkarır; Paolo ve Francesca'nın aşkıysa Dante'de eski aşklarının anısını açığa çıkarır. Bu sevda aynaları koridorunda bir sonraki aynaysa *İlahi Komedya*'nın okurudur.[9]

İlahi Komedya'da ortaya konan en karmaşık etik açmazlardan

8 *Purgatorio* [*Araf*], V:130-136, "Siena mi fe, disfecemi Maremma."

9 *Inferno* [*Cehennem*], V:142, "E caddi come corpo morto cade." On üçüncü yüzyıl romanslarından hem *Lancelot du lac* hem de *Mort Artu* Paolo ve Francesca'nın okuduğu kitap için birer ihtimal olarak öne sürülmüştür.

biri, rezil bir eylem işlemek ya da onun mağduru olmak zorunda bırakılmış bir insanın durumunda özgür irade meselesidir. Hangi noktada bir mazlum, bir zalimin yardakçısı haline gelir? Ne zaman direniş biter ve rıza başlar? Kendi seçimlerimizin ve kararlarımızın sınırları nelerdir? Cennet'te Dante, erkekler tarafından dini yeminlerini bozmaya zorlanmış iki kadının ruhuyla karşılaşır. Dante'nin arkadaşı Forese Donati'nin kız kardeşi Piccarda, onun Ay Göğü'nde karşılaştığı ilk ruh ve yardım almadan tanıdığı tek ruhtur (Cennet'te ruhlar, hayattaki görünüşlerini değiştiren dünya dışı bir güzellik kazanırlar). Piccarda bir başka kardeşi olan Corso Donati tarafından, güçlü bir Floransalı aileye gelin giderek Corso'ya siyasi kariyerinde fayda sağlaması amacıyla manastırından zorla çıkarılmıştır. Ancak bu olaydan kısa süre sonra ölmüştür ve şimdi göklerin en alt seviyede olanındadır. İkinci ruh, Dante'nin Araf'ta karşılaştığı bir isyancı lider olan ve ileride on ikinci bölümde tartışacağımız Manfredo'nun büyükannesi Constanza'nın ruhudur. Dante'nin gerçek muamelesi ettiği bir efsaneye göre o da Piccarda gibi manastırından çıkarıldıktan sonra Kutsal Roma İmparatoru VI. Heinrich ile evlenmeye zorlanmıştır. Fakat Piccarda'ya göre Constanza rahibe örtüsünü bırakmaya zorlanmış olsa da "gönlünün örtüsünü çıkarmamıştı" hiç ve bu iradesi ona Cennet'te bir yer kazandırmıştı. Kanto, gönülde sebatın Hıristiyanlıktaki temel simgesi olan Meryem'e övgü niteliğindeki Ave Maria ilahisinin söylenmesiyle son bulur. Sözlerinin ruhsal ağırlığı hâlâ havada asılıyken Piccarda "derin bir suya batan ağır bir nesne gibi" gözden kaybolur.[10]

İlahi Komedya'daki bu karşılaşmaların akla getirdiği üzere, insanın maruz bırakıldığı şartlardan daha güçlü olabileceği kanısı, insan özgürlüğüne ve eşitliğine inancı artırır. Baskı sadece maddi eylemler vasıtasıyla değil, her zaman simgeler vasıtasıyla da uygulanan bir baskıdır ve her devrim bu simgeler üzerinde kontrol sağlamak için verilen bir mücadeledir. "Ezilen grup," der Lerner, "egemence kontrol edilen başlıca simgeleri paylaşmakla ve onlara katılmakla birlikte, kendi simgelerini de geliştirir. Devrimci dönüşüm dönemlerinde bunlar, alternatiflerin yaratılmasında önemli birer güç haline gelir."[11]

10 *Paradiso* [*Cennet*], III:117, "non fu dal vel del cor già mai disciolta"; 123, "come per acqua cupa cosa grave."

11 Lerner, *The Creation of Patriarchy*, s. 222.

Simgesel açıdan, Constanza ve Piccarda'nın çektikleri çileler dişi iradeyle egemen erkeklerin iradesi arasında birer çatışmadır ve *İlahi Komedya*'nın kendini yerleştirdiği dogmatik çerçevede, daha büyük olan eril Teslis simgesini yansıtırlar. Ancak bu simgesel bağlamda Dante, Piccarda ile Constanza'nın konfigürasyonlarına güç veren kişisel bir dişil teslis kurar. *Ave Maria*'nın söylenişi, Melek Cebrail'in Meryem'i selamlarken onun –Luka İncili'nden (1:28)– Mesih'i doğuracak kişi olduğunu ilan eden sözleri, dişil ilahi mevcudiyeti özgür irade tartışmasının, yani tüm insanları eşit kılan güç hakkındaki tartışmanın doruğuna yerleştirir. Metnin erkek kahramanı Dante, üç kadın şahsiyet aracılığıyla kurtulur: Dante'nin gönderildiği engele içlenen Bakire Meryem; Meryem'in "sadık kişi"ye* yardım etmekle görevlendirdiği Azize Lucia (Dante Azize Lucia'ya içten bağlı olduğu için "sadık"tır); ve Lucia'nın bulup "niçin yardım etmiyorsun seni sevdiği için sürüden ayrılana?" dediği Beatrice.[12] Kurtarıcı vizyon Dante'ye Baba Tanrı, İsa ve Kutsal Ruh tarafından verilecektir ama kurtuluşunun kendisi bu üç kutsal kadın tarafından düzenlenir.

Bizim zamanımızda, toplumsal cinsiyetlerin simgesel ayrımı teolojik dogmalar vasıtasıyla değil de toplumsal etkileşimin gündelik araçları vasıtasıyla uygulanıyor. Görsel-işitsel oyunlardan ve bir çocuğun sorularına cevap veren duyarlı ekranlardan önce, müzik kutuları ve konuşan oyuncak bebekler, havlayan köpekler ve kıkırdayan palyaçolar vardı. Bir ipi çekiyor, bir anahtarı çeviriyordunuz ve birden oyuncak canlanıyor, anlamlı sesler çıkarmaya başlıyordu. Oyuncak bebekler "Merhaba", "Benimle oyna" ve "Seni seviyorum" diyerek başladılar. Ardından oyuncak askerlere de sesleri verildi: "Savaş!" "Çok cesursun!" "Saldır!" Pek şaşırtıcı olmayan bir şekilde, oyuncaklar bir kız ya da erkek çocuğa neyin uygun görüldüğüne dolaylı olarak tekabül eden etiketlerle konuşturuluyordu. (1980'lerde bir grup feminist aktivist bir dizi Barbie ve G.I. Joe oyuncağı aldı, ses kutularını değiştirdi ve birkaç gün sonra oyuncakları dükkâna iade etti. Üzerinde oynanmış oyuncakları alan müşteriler, çocukları

12 *Inferno* [*Cehennem*], II:94-95, "che si compiange/ di questo 'mpedimento"; 98, "il tuo fedele"; 104, "ché non soccon quei che t' amò tanto."

* Orijinali "tuo fedele"; "seven kişi" karşılığının kullanıldığı Rekin Teksoy çevirisinden Manguel'in yorumuna sadık kalmak amacıyla ayrılmayı tercih ettik. (ç. n.)

oyuncakların sesini çalıştırdığında G.I. Joe'nun kız sesiyle "Alışverişe gitmek istiyorum" diye mızmızlandığını, Barbie'nin ise haşin bir sesle "Öldür! Öldür! Öldür!" diye gürlediğini gördüler.)[13]

Toplumsal cinsiyetin bu simgesel temsilleri her iki cinsiyete eşitlik vermiyor. Toplumlarımızın çoğunda, belirleyici simgesel dilde apaçık görüldüğü üzere, sadece egemen erkek cinsiyet varoluşsal gerçekliğe sahip. Gramer de bunu teyit ediyor. Mesela Fransızca ve İspanyolcada çoğul özne eril ve dişil unsurlardan oluşuyorsa, erile her zaman imtiyaz gösterilir. "Yüz kadın ve bir domuzdan bahsettiğinizde," demiştir şair Nicole Brossard, "üstünlük domuzdadır."[14]

Dişil kimlik, kadınlara toplum tarafından verilen rollerin dışında bir kelime dağarcığından mahrumdur, hatta bu, güya "insanlığın bütününü" yeniden tanımlayan büyük tarihi olaylarda bile geçerlidir. Bunun epey dile düşmüş bir örneği Fransız Devrimi'nin bazı temel metinlerinde görülebilir.

Genel olarak Devrimciler, her toplumun kendine has kültürel ve siyasi özelliklerine rağmen, tüm insanların aynı temel ihtiyaçlara sahip olduğuna inanıyorlardı. Jean-Jacques Rousseau'nun *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı* eserinde tarif edilen evrensel "doğal haklar" kavramını temel dayanakları olarak alıp, bu hakları yeni bir toplum bağlamında tanımlamanın yolunu aradılar. Rousseau'ya göre insanın görevleri sadece akıl tarafından belirlenmez, aynı zamanda kendini koruma ve diğer insanlara karşı merhamet tarafından da belirlenir. Sonuç olarak, eşit görevlere ve haklara sahip erkeklerce oluşturulmuş bir toplum, kendi yönetim biçimini ve kanunlarını seçme hakkına sahipti. Bu bağlamda bireysel özgürlük geleneksel ya da tarihsel hiyerarşiler üzerine değil, doğa kanunu üzerine kuruludur: Erkek, insan olduğu için özgürdür. Fransız Devrimi, demişti Robespierre, "insanlık davasını savunur" Bu savununun ayrıntıları *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*'nde yazılmıştır.[15]

Bildirge, nicedir üzerinde çalışılan bir belgeydi. 1789 Ağustosu'nda Ulusal Meclis'te kabul edilen on yedi maddeden oluşan

13 Marina Warner bu hikâyeyi bana bir sohbetimizde anlattı.
14 "S'il y a cent femmes et un cochon, le cochon l'emporte." Nicole Brossard, "The Volatility of Meaning," Calgary Üniversitesi, Paget/Hoy konferansı, 11 Mart 2013.
15 Robespierre, "Discours du 15 mai", *Oeuvres de Maximilien Robespierre*, 10 cilt (Paris: Armand Colin, 2010), cilt 6, s. 358.

metnin özgün hali, 1791 Anayasası için bir girizgâh oldu. Sonra üzerinde birtakım değişiklikler yapılarak ve adı *İnsan Hakları Bildirgesi* şeklinde kısaltılarak 1793 Anayasası için bir girizgâh olarak kullanıldı, sonraysa *İnsan ve Yurttaş Hakları ve Görevleri Bildirgesi* adıyla 1795 Anayasası için. *Bildirge* (Devrim'in kendisi gibi) "tek bir ilkeye sahipti: İstismarları düzeltmek. Fakat bu idaredeki her şey istismar üzerine kurulduğu için, sonuç her şeyin değişmesi oldu."[16]

Bildirgenin oluşturulmasına giden tartışmalar uzun ve karmaşıktı. Münakaşalarda iki taraf karşı karşıya geldi: Siyasi, toplumsal ve ahlaki düzenin dengesizleştirilmesinden korkan karşıdevrimciler ve faydacı bir toplum teorisini savunan filozofların başını çektiği ideologlar. 1789'da metnin kabulünden önce otuz kadar "bildirge" tartışıldı, bunların çoğu da kentlerde ve taşrada daha fazla şiddeti ve yeni bir "despotizm salgınını" önlemeyi hedefliyordu öncelikle. Çoğunluk, Bildirge'nin dilinin "herkesin idrak edip anlamasını mümkün kılacak ve okullarda öğretilen bir çocuk alfabesi haline gelebilecek kadar ... ilkelerinde açık, dürüst ve dolaysız" olması gerektiği konusunda Fransız protestanlarının lideri Rabaut Saint-Etienne'le hemfikirdi.[17]

Tartışmacıların en dilbaz olanı Abbé Sieyès idi. Her insan, diyordu Sieyès, ihtiyaçlara tabidir ve bu yüzden de sürekli rahatlık ve refahı arzular. Doğadayken insanlar, kendi yararlarına, zekâlarıyla doğal dünyaya hükmetmeyi başarırlar. Fakat toplumsal bir ortamda mutlulukları, diğer yurttaşların araç mı yoksa engel mi olarak görüldüğüne bağlıdır. O yüzden de bireyler arasındaki ilişkiler savaş biçimini de, karşılıklı yarar biçimini de alabilir. Sieyès bunların ilkini, güçlünün güçsüze hükmetmesine bağlı olduğu için gayrimeşru görüyordu. İkincisi ise tüm yurttaşlar arasında işbirliği doğuruyor ve toplumsal yükümlülükleri fedakârlıktan avantaja dönüştürüyordu. Dolayısıyla, bir bireyin ilk hakkı "kendine sahiplik" olmalıydı. Sieyès'e göre "her yurttaş kalma, gitme, düşünme, yazma, matbaada basma, yayımlama, çalışma, üretme, koruma, taşıma,

---

16 J.-P. Rabaut Saint-Etienne, *Précis historique de la Révolution* (Paris, 1792), s. 200, alıntılayan Jeremy Jennings, "The *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* and its Critics in France: Reaction and *Idéologie*," *Historical Journal* 35, sayı 4 (1992): 840.

17 Le comte d'Antraigues, alıntı *age*, s. 841; Archives Parlemantaires, VIII (Paris, 1875), s. 453, alıntı *age*.

takas etme ve tüketme hakkına sahip"ti. Bu haklara getirilen tek sınır, başkalarının hakkını ihlaldi."[18]

Fakat bu hakların evrenselliği hiç şüphe yok ki evrensel değildi. *Bildirge*'deki ilk ayrım, medeni haklara sahip olan ve olmayan Fransız yurttaşları ayırmak üzere belirlenmişti ve toplumun "aktif" ve "pasif" erkek mensupları arasındaydı. 1791 Anayasası "aktif yurttaşları" 25 yaşının üzerinde ve kendi imkânlarına sahip (ev hizmetinde bulunamazlardı) erkekler olarak tanımlıyordu. Toprak, para ve sosyal durum tarafından temsil edilen mülkiyet, yurttaşlığın tanımlayıcı özelliği addediliyordu. 1792'den sonra yurttaş 21 yaşının üzerinde ve kendi geçimini sağlayan bir erkek olarak tanımlandı, mülk sahibi olmak artık bir gereklilik değildi. Ancak zengin ile yoksul, aristokratlar ve avam arasındaki ayrımlar terk edilmiş görünse de cinsiyetler arasındaki farklılık doğal görülüyor ve devam ediyordu. Kadınların siyasi bir rol üstlenme hakkına itiraz eden Paris Komünü Baş Vekili Pierre-Gaspard Chaumette, meseleyi şöyle ortaya koyuyordu: "Ne zamandan beri insanın cinsiyetini bırakmasına müsaade var? Ne zamandan beri kadınların evlerinin ihtiyaçlarıyla, çocuklarının beşikleriyle faziletli bir şekilde ilgilenmeyi bırakıp halka açık yerlere gelmeleri ve Senato balkonlarındaki ya da kürsüdeki tiratlara katılması münasip oldu? Doğa ev işlerini erkeğe mi emanet etti? Çocuklarımızı besleyelim diye bize mi meme verdi?" Matematikçi ve filozof Marquis of Condorcet buna şöyle cevap verdi: "Neden hamileliklere ve geçici rahatsızlıklara maruz kalan insanlar, her kış guttan mustarip olan ve kolaylıkla soğuk algınlığına yakalananları mahrum bırakmayı kimsenin aklına dahi getirmediği haklardan faydalanamasın ki?"[19]

Devrim kadınlara belli haklar veriyor, onların boşanmasını ve evliliğe ait mülkiyetin bir kısmını yönetmesini mümkün kılıyordu ama bu haklar daha sonra Napoléon zamanında kısıtlandı ve Bourbonlar tarafından yürürlükten kaldırıldı. 1893 Kongresi "çocuklar, akıl hastası bireyler, kadınlar ve küçültücü cezalara çarptırılmış

---

18 *Age*, s. 842-43.

19 Chaumette, alıntılayan Joan Wallach Scott, "French Feminists and the Rights of 'Man,'" *History Workshop* 28 (Sonbahar 1989): 3; Marquis de Condorcet, *Sur l'admission des femmes au droit de cité* (1790), *Oeuvres*, haz. A. Condorcet O'Connor ve A. F. Arago, 3 cilt (Paris: Firmin Didot, 1847), cilt 2, s. 126-27.

olanlar"ın Fransa yurttaşı sayılmayacağını bildiriyordu.[20] Devrimcilere göre doğal haklar siyasi haklar anlamına gelmiyordu. Fakat onlarla aynı fikirde olmayanlar da vardı. İlk *Bildirge*'den iki yıl sonra, 1791'de, kırk üç yaşındaki oyun yazarı Olympe de Gouges, kusurlu ve adaletsiz kabul ettiği kurucu metni tamamlamak için *Kadınların ve Kadın Yurttaşların Hakları Bildirgesi*'ni yayımladı.

Olympe de Gouges 1748'de Montauban'da doğmuştu. Görenek gereği doğum belgesinde babası Montauban kasabı Pierre Gouze olarak görünüyor ama vasat bir yazar olan Le Franc de Pompignan markisi ile Anne-Olympe Mouisset'nin gayrimeşru kızı olarak biliniyordu. Hayatı boyunca, hiç yanında bulunmayan Marki'yi idealize edecek, ona "ölümsüz yetenek" atfedecekti. Çağdaşları ise Pompignan'a verdiği bu değer konusunda onunla hemfikir değildi: Toplumda kendisinden alt derecede bulunanları aristokratik bir tavırla küçümsemesi ve vasat edebi üslubu Voltaire'in onunla alay etmesine yol açmıştı. Voltaire, Pompignan'ın *Kutsal Şiirleri*'nin kendilerine yakıştırılmış ismi hak ettiğini, çünkü "kimsenin cüret edip de onlara dokunmayacağını" söylemişti.[21]

Olympe de Gouges on altı yaşındayken, kendisinden çok daha yaşlı ve o yirmisindeyken ölecek bir erkekle evlendi ("sevmediğim ve ne zengin ne de aileden asil biriydi"). Kocasının ölümü üzerine, âdet olduğu üzere "Dul Aubry" olarak anılmayı reddetti ve kendine annesinin isimlerinden biriyle soyadının biraz değiştirilmiş halinden oluşan bir isim icat etti. Oyun yazarı olmak istiyordu, o devirde ayrıcalıklı çevrelerde büyümemiş çoğu kadın gibi okuma yazması olmadığından kendi kendine okuma yazma öğrendi. 1870'te Montauban'dan ayrılıp Paris'e gitti. Otuz iki yaşındaydı.[22]

Neredeyse herkes onu yazarlık mesleğine girmekten vazgeçirmeye çalıştı. Babası, ihtiyar Marki, bir taraftan onun çocuğu olduğunu kabule yanaşmazken bir taraftan da onu oyun yazarı olmaktan caydırmaya çalışıyordu. Ölmeden kısa süre önce ona yazdığı bir mektupta Pompignan şöyle diyordu: "Eğer sizin cinsiyetinizdeki

20 1893 Kongresi, alıntılayan Benoîte Groult, *Ainsi soit Olympe de Gouges* (Paris: Grasset, 2013), s. 57.

21 *Age*, s. 50; *Voltaire en sa correspondence*, ed. Raphael Roche, cilt 8 (Bordeaux: L'Escampette, 1999), s. 65.

22 Olympe de Gouges, *Mémoire de Mme de Valmont* (Paris: Côte-Femmes, 2007), s. 12.

insanlar, yazdıklarınızda mantık ve derinlik yakalarsanız, bugün ziyadesiyle sığ ve esassız olan biz erkekler ne olacağız? Onca övündüğümüz üstünlüğe elveda! Kadınlar bize dikte edecekler. (...) Kadınların yazmasına müsaade edilebilir, ama mutlu bir dünya için, bu işi iddialı bir şekilde yapmaları yasaktır." Buna rağmen Olympe de Gouges yolunda devam etti ve otuzu aşkın oyun yazdı; bunların çoğu kayboldu ama birkaçı *Comédie française* tarafından sahneye kondu. Tam boy bir oyunu beş günde yazabileceğini söyleyerek böbürleniyor, drama yeteneğine o kadar güveniyordu ki, o dönemin en başarılı oyun yazarını, *Figaro'nun Düğünü*'nü yazan Pierre Augustin Caron de Beaumarchais'yi bir yazarlık düellosuna davet etti, çünkü Caron de Beaumarchais *Comédie française*'in kadınlar tarafından yazılmış hiçbir oyunu sahneye koymaması gerektiğini söylemişti. Olympe de Gouges, kazanırsa parayı altı genç kadına evlenebilsinler diye çeyiz olarak vereceğine söz verdi. Beaumarchais yanıtlamaya zahmet etmedi.[23]

Hem oyunlarında hem de siyasi makalelerinde Olympe de Gouges devrimcilerin övündüğü o zorlu evrensel eşitlik için savaştı. Erkeklerin haklarının yanı sıra kadınların da haklarını da savundu, ayrıca köleliğe de karşı çıkarak siyahların alınıp satılmasına izin veren önyargıların ancak açgözlü beyaz tüccarların yaptıklarını meşrulaştırmak için kullandıkları bahaneler olduğunu öne sürdü. Kölelik nihayet 4 Şubat 1794'te, Devrim Meclisi'nin bir kararnamesiyle kaldırıldı; neredeyse on beş yıl sonra, "Köle Ticaretinin Kaldırılmasını Savunan ve Bunun İçin Çalışan Cesur Adamlar"dan oluşan bir iftihar listesi derlendi. Olympe de Gouges listede adı geçen tek kadındı.[24]

Meşhur Jironden Madam Roland gibi diğer devrimci kadınların aksine, Olympe de Gouges kadınların siyasi bir sese sahip olması ve Meclis'te kendilerine bir yer bulması gerektiğini ileri sürüyordu. Madam Roland uysalca şöyle demişti: "Biz kalplerimizin yönetti-

---

23 Pompignan, alıntılayan Groult, *Ainsi soit Olympe de Gouges*, s. 25-26.

24 Amerika'daki kölelik karşıtı hareket *İlahi Komedya*'da kendi mücadelelerini güçlendirecek savlar bulmuştu. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda ise *Komedya*, Afrika asıllı Amerikalı yazarlar için bir ilham kaynağı ve rehber oldu. Bkz. Dennis Looney, *Freedom Readers: The African American Reception of Dante Alighieri and the "Divine Comedy"* (Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2011).

ğinden başka bir imparatorluk, sizin kalplerinizdekinden başka bir taht istemiyoruz." Gouges ise şunu söylemişti:"Kadınların darağacına çıkma hakkı var; o halde kürsüye çıkma hakları da olmalıdır." Bu sözleri kaydeden on dokuzuncu yüzyıl tarihçisi Jules Michelet aynı zamanda Gouges'u önemsemiyor, onu ruh haline göre siyasi pozisyonunu değiştiren "histerik" bir kadın olarak tanımlıyordu: "Temmuz 1789'da bir devrimciydi, 6 Ekim'de Kral'ın Paris'te mahpus olduğunu gördükten sonra Kralcı oldu. Sonra Haziran 91'de, XVI. Louis'nin kaçtığı ve ihanetten suçlu olduğu izlenimiyle Cumhuriyetçiliğe dönmüşken, Kral mahkemeye çıkarılınca yeniden onun taraftarı oldu."[25]

Kadınların ve Kadın Yurttaşların Hakları Bildirgesi Michelet'nin mizojinist yargısına izin vermiyor. Söz konusu belge eril emsalini düzeltip tamamlamakla kalmıyor, *İnsan Hakları Bildirgesi*'nde listelenmiş medeni özgürlüklere tüm bireylerin haklarını da ekliyor ve gayrimeşru çocukların tanınması, evlenmemiş anneler için hukuki yardım, biyolojik baba tarafından tanınma talebinde bulunma hakkı, boşanma durumunda nafaka ödenmesi ve evlilik yemininin yerine hem evli hem de evlenmemiş çiftlerin statüsünü kanuni olarak tanıyan ve bu yönüyle günümüzün medeni birliktelik sözleşmelerinin müjdecisi olan bir "toplumsal sözleşme" gibi tekliflerde bulunuyordu. Olympe de Gouges'un gayrimeşru olsun olmasın tüm çocuklara miras hakkı verilmesi teklifi, Fransa'da ancak 1975 yılında kanun haline geldi. Belki de diplomatik sebeplerle Olympe de Gouges *Kadınların ve Kadın Yurttaşların Hakları Bildirgesi*'ni Kraliçe Marie Antoinette'e adamıştı. Akıllıca bir karar değildi bu.

Olympe de Gouges ne çok parlak bir oyun yazarı ne de büyük bir siyaset kuramcısıydı; eldeki verilerin açıkça yalanladığı bir toplumsal eşitlik bildirgesinden dolayı kaygılanan biriydi. Devrim'in kanun yapıcılarının kurallarına ve düzenlemelerine Olympe de Gouges kendi duygusal eleştirisini getirdi ve adli bir bakış açısından değil, siyasi bir bakış açısından, vicdanlı, hisseden bir birey olarak onların eksikliklerine dikkat çekti ve görüşlerini söyledi.

---

25 Jules Michelet, *Les Femmes de la Revolution*, gözden geçirilmiş ikinci basım (Paris: Adolphe Delahays, 1855), s. 105.

Olympe de Gouges kitapçıklarında ve konuşmalarında, ihtiyatsızca Jirondenler denen gruba sempatisini belirtti. Monarşinin sonlandırılmasını isteyen ama Devrim'in giderek artan şiddetine direnen Jirondenler farklı farklı fraksiyonlardan oluşan bir partiydi ve bu fraksiyonların tek ortak duruşunu, iktidarda bulunan ve merkezi yönetim fikrini destekleyen Jakobenlere karşıtlıkları oluşuyordu. Jakobenler, Olympe de Gouges'u cezalandırmak için halk önünde soyulup kamçılanması emrini verdiler. (Asi kadınlara karşı yaygın bir işlemdi bu: Aynı sıralarda bir diğer devrimci olan Théroigne de Méricourt, halk önünde kırbaçlandıktan sonra La Salpêtrière'deki tımarhaneye kapatılmıştı. Méricourt on yıl sonra orada, maruz kaldığı gaddarca muameleden dolayı aklını kaçırmış halde ölecekti.) Bir öğleden sonra Olympe de Gouges bir dükkândan çıkarken sokakta saldırıya uğradı. Saldıran kişi elbisesini yırtıp onu saçından yakalayarak kalabalığa seslendi: "Madam de Gouges'un kellesi için yirmi dört *sol*. Var mı veren?" Olympe de Gouges buna şöyle cevap verdi: "Dostum, ben otuz veriyor ve öncelik talebinde bulunuyorum." Kalabalığın kahkahaları arasında salıverildi.[26]

Sonunda Jirondenler'e sempatisi, onun adına bastırılmış, düzen karşıtı bir poster bahane edilerek tutuklanmasına sebep oldu. 1793'ün amansız yazında, Palais de Justice'in yakınındaki karanlık şöhretli Mairie'nin üçüncü katında tevkif edildi. Bacağında bir yarayla, ateşler içinde, iki hafta boyunca bitli bir odada yatmak zorunda kaldı. O süre zarfında, bir jandarmanın sürekli gözetimi altında, haklılığını öne süren ve merhamet dileyen bir dizi mektup yazmayı başardı. Kendini savunma fırsatının verilmediği bir duruşmanın ardından başka hapishanelere nakledildi. Son olarak da Congiergerie'de, ölüme mahkûm edilen kadınların tutulduğu bir hücreye kapatıldı. Son bir çare hamile olduğunu iddia etti, çünkü hamile kadınlar giyotine gönderilmiyordu. İddiası reddedildi ve cezasının 3 Kasım sabahı infaz edileceği duyuruldu; ancak o sabah yağmur yağdığından, infaz öğleden sonraya ertelendi. Ölümünün çok sayıdaki isimsiz tanığından biri, sonraları, "sessiz ve sakin" bir şekilde öldüğünü söyleye-

26 Groult, *Ainsi soit Olympe de Gouges*, s. 75-77.

cekti; Jakoben hırsının ve "zalimleri kınama" konusundaki kararlılığının kurbanı olmuştu.[27]

Olympe de Gouges'un herkes için eşitlik arama konusundaki kararlılığı tek yanlı bir dava değildi. Adaletsizlik evrensel bir meseledir, ya da öyle olmalıdır ve uğruna mücadele eden kişinin cinsiyeti bu tartışmada hesaba katılmamalıdır. "Bizler, Tanrı'nın dünya üzerindeki temsilcileri ve Tanrı adaletinin dünya üzerindeki uygulayıcılarıyız" der Don Quijote."[28] Olympe de Gouges buna katılırdı. Eşitsizlik esas olarak bir cinsiyetin toplumsal ya da siyasi iktidarını savunma çabalarının sonucu olabilir, ama eşitlik bir cinsiyet meselesi değildir.

Neredeyse hepimiz, affedilmez gaddarlıklar yapanlarımız bile, tıpkı Sokrates, Don Quijote, Gouges ve Dante gibi, adalet ve eşitliğin ne olup ne olmadığını biliriz. Besbelli ki bilmediğimiz şey, bizim dediğimiz bu toplumda birer yurttaş ve insan olarak hepimizin adil ve eşit muamele görebilmesi için her durumda bireysel ve toplu olarak nasıl adil davranacağımız. Her birimizin içindeki bir şey bizi komşularımızı düşünmeksizin kişisel tatmin sağlayacak maddi çıkarlar elde etmeye iter; bunun tam zıddı bir güç ise bizi içinde bulunduğumuz topluluğa ne sunabileceğimiz, onunla ne paylaşıp neyi faydalı hale getirebileceğimiz gibi, hemen göze çarpmayan çıkarlara çeker. Bir şey bize, servete, güce ve şöhrete ulaşma hırsı kuvvetli bir dürtü olsa dahi, kendimize ve dünyaya dair tecrübelerimizin nihayetinde böyle bir hırsın kendi başına değersiz olduğunu kanıtlayacağını söyler.

Devlet'in son sayfalarında Sokrates, ölümden sonra Ulikses'in ruhundan "geçmişte yaptığı işlerin anısıyla birlikte hırsını da bir kenara bırakarak" yeni bir hayat seçmesi istendiğinde, efsanevi maceracının seçebileceği tüm destansı ve azametli hayatlar içinden "sıradan ve omuzlarında yük bulunmayan bir adam"ın hayatını seçtiğini, üstelik de "sevinçle seçtiğini" söyler.[29] Bunun Ulikses'in ilk hakiki adil eylemi olması mümkündür.

---

27 Ms 872, fol. 288-289, Bibliothèque Historique de la ville de Paris, alıntılayan Olympe de Gouges. *Écrits politiques, 1792-1793*, cilt 2 (Paris: Côté-femmes, 1993), s. 36.

28 Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1.13.

29 Platon, *The Republic*, 10.15, s. 835.



Dante ve Vergilius, dolu, pis su ve kar sağanağı altında oburlara saldırmakta olan Kerberos'u görüyorlar. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in VI. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

11
Hayvan Nedir?

Çocukluğumda pek az hayvan vardı. Tel Aviv'de zaman zaman oynamaya götürüldüğüm parkta, kumullar üzerinde sürünen tosbağalar vardı. Buenos Aires hayvanat bahçesindeki mahzun hayvanlar vardı, farklı farklı biçimleri ördeklerle kuğuları beslemek için satın aldığımız bisküvilerde karşılık bulmuştu. Bir doğum günümde bana verilen, Nuhun Gemisi'nin kâğıt hamurundan yapılma hayvanları vardı. Bir köpek almam ancak çok sonraları, yetişkinken gerçekleşti.

Bir hayvanla aramızdaki ilişki hem bizim kimliğimizi hem de hayvanınkini sorgular. Bu ilişki neden müteşekkildir? Sadece bizim irademiz vasıtasıyla mı kurulur, yoksa hayvanın doğası tarafından mı belirlenir? Ben bir hayvanın varlığı konusunda ne hissettiğimi ve ona nasıl tepki verdiğimi bilirim ama acaba hayvan benimle ilgili ne hisseder ve bana nasıl tepki verir? Benim dilimde ilişkinin karşı yakasının, varlığı şüphe götürmez olan ama benim açıklayamadığım tarafın doğasını ifade edecek unsurlar yok (belki metaforik olanlar hariç). Edebiyat da bu konuda daha açık değil: *Odysseia*'da, geri dönen efendisi Odysseus'un ayaklarının dibinde ölen köpek, Virginia Woolf'un *Flush*'ında, Elizabeth Barrett Browning'in, sahibesi değiştikçe değişen köpeği; Dickens'ın *Oliver Twist*'inde Bill Sykes'ın sadakatten sahibine ihanet eden köpeği; Camus'nün *Yabancı*'sında Mersault'nun komşusunun dövülen ve ölümü sahibine büyük acı veren köpeği... Hepsi de eylemlerinin insan yoldaşlarının duygusal diline tercüme edilmesi vasıtasıyla tanımlanıyor. Ama acaba türler arasındaki uçurumun öbür yakasından açık bir şekilde nasıl konuşulabilir?

Hayatımda iki köpeğim oldu (burada "köpeğim" kelimesinin ima ettiği sahiplik, epistemolojik bir hata). Bilgisayarlar yaygınlaşmadan önce oğlum tarafından Apple adı verilen ilk köpeğim akıllı bir kırmaydı; sabırsız, oyunbaz ve tetikte, Toronto parkında diğer köpeklerle sosyalleşmeye hevesli. İkincisi, yani Lucie ise bizimle birlikte Fransa'da yaşayan zeki, iyi huylu, sevgi dolu bir Bernese dağ köpeği.

İki köpek de beni değiştirdi: Varlıkları beni, kendimi iç dünyamın sınırlarının ötesinde görmeye, üstelik bunu insan etkileşiminde gerekli sosyal ritüellerin içine düşmeden yapmaya itti. Yine ritüeller var tabii ama köpeğimle birlikteyken deneyimlediğim bir çıplaklığın üstünü örten, yüzeysel ritüeller bunlar. Onun huzurundayken içimde bir samimi olma zorunluluğu hissediyorum, sanki köpeğin gözlerimin içine bakışı içgüdüsel, gömülü bir anıyı ifşa eden bir aynaymış gibi. Barry Lopez köpeğin kadim akrabası kurttan (Dante için tüm kötülüklerin simgesi olan o kurttan) bahsederken şöyle der: "Kurt, insan muhayyilesi üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir. Bakışınızı alır ve size geri çevirir. Bella Coola Kızılderilileri, bir zamanlar birinin tüm hayvanları insana çevirmeye çalıştığına, fakat sadece kurdun gözlerini insanlaştırmayı başardığına inanır. İnsanlar onların bakışlarıyla karşı karşıyayken, kapıldıkları hisleri birdenbire açıklamak isterler – korkularını, nefretlerini, saygılarını, meraklarını..."

Lucie iyi bir dinleyici. Elimde o sırada ne kitap varsa ona okumaya başladığımda oturur ve sessizce dinler. O sırada kelimelerin akışını duyarken onun ilgisini neyin canlı tuttuğunu merak ederim: Sesimin tonu mu? Cümlelerin ritmi mi? Anladığı birkaç kelimenin ötesinde bir anlam emaresi mi? "Gizemin var olmasına müsaade etmek, yani kendine 'Ötesi de olabilir, anlamadığımız şeyler olabilir' demek," diyor López, "bilgiyi kötülemek değildir."

Kendi köpeğiyle ilişkisi kafasını karıştıran genç Pablo Neruda, şöyle yazmıştı:

> Köpeğim,
> Tanrı dizelerimdeyse,
> Ben Tanrı'yım.
> Tanrı senin hüzünlü gözlerindeyse,
> Sen Tanrı'sın.
> Ve şu koca dünyada kimse yoktur ki
> Birimizin önünde diz çöksün.

Referanslar: Barry Holstun Lopez, *Of Wolves and Men* (New York: Scriberner's, 1978), s. 4, 284; Pablo Neruda, "Si Dios está en mi verso" *Crespucülario (1920-1923)*, *Obras Completas*, cilt 1 (Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999), s. 131-32.

Köpek, olanca kuvveti ve yırtıcılığıyla ısırmaya geldiğinde, kendini yere atarsan, sana zarar vermeyecektir; bu, merhamettendir.

Fernando de Rojas, *La Celestina*, 4.5

Dante'nin Öteki Dünya'daki ruhlarla her karşılaşması Tanrı'nın nihai adaletiyle kıyaslanan bir adalet fiilini doğurur. Başta, Dante onların çilesinden dolayı büyük bir acıma duygusuna kapılır. Ancak Cehennem'in giderek daha derinlerine ilerledikçe, Tanrı'nın tartışma götürmez adaleti Dante'nin dünyevi duygularına üstün gelir ve kendi ruhu yavaş yavaş uyanırken, gördüğümüz gibi, Tanrı'nın cezalandırdıklarını şevkle lanetler, hatta onların fiziksel olarak cezalandırılmasında bile rol alır.

Dante'nin gerek kayıp ruhlar gerekse kötücül zebaniler için kullandığı bütün hakaretler ve aşağılayıcı karşılaştırmalar arasında bir tanesi diğerlerinden daha sık tekrarlanır. Vergilius'a göre öfkelilerin hepsi "köpekler"dir. O noktadan itibaren, ölülerin krallığında yaptığı gezinin notlarında Dante ustasının kadim söz dağarcığını kullanır. Böylece Dante bize yedinci dairedeki ziyankârların "karnı zil çalan, kapkara dişi köpekler" tarafından kovalandığını söylüyor; ateş yağmuru altında yanan tefecileri tarif ederken "yazın pire, sinek, büvelek ısırınca köpekler de böyle yapar, ayaklarıyla, burunlarıyla" diyor; bir dalaverecinin peşindeki zebaniyi "bir çoban köpeği"ne, diğer zebanileriyse "sadaka istemek için duraksayan yoksul birine fırtına gibi saldıran bir köpek"e benzetiyor ve "tavşan yakalamış bir köpekten bile azgın" olduklarını söylüyor. Hecuba'nın acı çığlığı küçültülerek "köpekler gibi" ulumaya benzetiliyor; Kaina'nın buzuna hapsolmuş hainlerin "köpeksi yüzleri"nden, nedamet getirmeyen Bocca'nın eziyet çeken bir köpek gibi "uluyor" olduğundan, Ugolino Kontu'nun Başpiskopos Ruggieri'nin kellesini "kemik ısıran bir köpek gibi" dişlediğinden, Araf'ın ikinci taraçasında Guido del Duca'nın Araf'ın ikinci taraçasından Arezzo'lulara "encikler" demesinden bahsediliyor.[1] Böyle daha birkaç tane, köpeklere atıfta bulunulan hakaret

1 *Inferno* [Cehennem], VIII:42, "via costà con li altri cani"; XIII:125, "nere cagne, bramose e correnti"; XVII: 49-51, "non altrimenti fan di state i cani/ or col ceffo or

var. Kızgın, açgözlü, vahşi, kudurmuş, gaddar: Anlaşıldığı kadarıyla Dante'nin köpeklerde gördüğü ve Cehennem'in sakinlerine uygun bulduğu nitelikler bunlar.

Dante'nin kozmik vizyonunda insan niteliklerine iki yoldan biçim verilir: Bu nitelikleri evrendeki her şeye yetkinlik hiyerarşilerine göre dağıtan ilahi inayetle ve onları yumuşatan ya da derinleştiren, hatta değiştiren gök cisimlerinin etkisiyle. Carlo Martello'nun Dante'ye Venüs Göğü'nde açıkladığı üzere, bu etki kalıtsal özellikleri değiştirebilir, bu sayede çoğu zaman çocuklar ebeveynlerinin ayak izlerinden gitmez.[2] Bize verilmiş bu niteliklerin etkileri bireysel irademize bağlıdır: Hepimiz kendi eylemlerimizden sorumluyuzdur. Mars'ın yönettiği kızgınlığımızı ne şekilde, adilane mi yoksa sadece bencilce hedefler için mi kullanacağımızı biz seçeriz; yine Mars'ın etkisi altındaki şiddetimizi Tanrı'nın düşmanlarına mı yoksa O'nun eserlerine mi yönelteceğimize biz karar veririz.

Astronomi gibi teoloji ve astroloji de, Dante'nin zamanında Tanrı'nın takdiri olan ve Kilise Ana tarafından yönetilen amacımızı daha iyi anlamada bize yardımcı, kıymetli bilimler olarak görülürdü. Astroloji eklesiyastik muhakemenin gerekli ve işlevsel bir aracı kabul edilirdi: Mesela 1305'te, Perugia'da toplanan kardinaller Fransa'da papalığa yeni seçilmiş olan V. Clemens'i şu bildiriyle karşıladı: "Aziz Petrus'un koltuğunda emniyetle oturacak ve ışıl ışıl ışık saçacaksınız ... çünkü [şimdi] gezegenlerin her birinin kendi evinde büyük bir kuvveti var."[3] Astroloji, Clemens'in doğru seçim olduğu konusunda teminat vermişti.

Ortaçağ kozmogonisine göre insanlar en azından kısmen gezegenlerin ve sabit yıldızların tesirleriyle yoğrulurlar; ve Dante'nin bize hatırlattığı gibi tüm gök cisimleri her şeyi belirleyen ilahi sevgiyle hareket ettirildiğinden sadece zodyaktaki takımyıldızlar değil, daha küçük yıldız oluşumları da bu tesire sahiptir.[4] Davranışlarımızı be-

---

col piè, quando son morsi/ o da pulci o da mosche o da tafani"; XXI:44, "mastino sciolto"; XXI:68, "cani a dosso al poverello"; XXIII:18, "'l cane a quella lievre ch'elli acceffa"; XXX:20, "si come cane"; XXXII:71, "visi cagnazzi"; XXXII:105, "latrando"; XXXIII:77-78, "co' denti,/ che furo a l'osso, come d'un can, forti"; *Purgatorio* [*Araf*], XIV:46-47, "botoli ... ringhiosi."

2 *Paradiso* [*Cennet*], VIII:97-148.

3 Guillaume Mollet, *Les Papes d'Avignon*, gözden geçirilmiş dokuzuncu baskı (Paris: Letouzey et Ané, 1950), s. 392.

4 *Paradiso* [*Cennet*], XXXIII:145.

lirleyen bu daha önemsiz takımyıldızlardan üçü geleneksel olarak köpek isimleri taşımıştır: *Canis Major* (Büyük Köpek), *Canis Minor* (Küçük Köpek) ve *Canes Venatici* (Venüs'ün köpekleri). *İlahi Komedya*'da ismen geçmeseler de üçüncü, yani *Canes Venatici*, dolaylı olarak yer alıyor. Dante Ay Göğü'ne varmadan önce okurlarını, o noktadan itibaren onu takip etmede güçlük yaşayacakları, çünkü kendisinin aksine okurların tanrıların yardımından yoksun oldukları konusunda uyarıyor: "Minerva rüzgârım, Apollon kaptanım şimdi, / Ayılar'ı gösteren, dokuz esin perisi." Büyük Ayı (*Ursa Major*) takımyıldızı çoğu kozmografik haritada peşinde iki tazıyla resmedilir. Bu tazılar Venüs'ün av köpekleridir ve kuzey tazısının adı Asterion, güney tazısının adıysa Chara'dır. Bunlar Venüs'ün yaratıkları olarak arzunun ve gerek maddi gerekse kutsal sevgi arayışının vücut bulmuş halidir . Dante'nin Cennet'teki yükselişinin kendi burcu İkizler altında gerçekleştiği belirtilse de, Sabit Yıldızlar Göğü'ne girdiğinde şair artık bütün gök cisimlerinin dizilişini görebilmektedir; Sabit Yıldızlar Göğü'nün kuzey ucuysa *Ursa Major*, yani Büyük Ayı tarafından yönetilir ki Büyük Ayı da *Canes Venatici* tarafından sürülmektedir. İki tazı, nihayetinde sevginin dönüştüreceği o *disio*'nun, yani "arzu"nun simgeleridir.[5]

Belki de, "döndükçe yeryüzündeki her şeyi düzenlediğine" inanılan bu astrolojik gökyüzü tazılarının bir yansıması olarak, *İlahi Komedya*'da olumlu köpek niteliklerinin yegâne cisimlenmiş halini de *veltro*, yani tazı teşkil eder. İlk kez Vergilius tarafından yolculuklarının başında duyurulan *veltro*, daha sonra da Dante tarafından üstü kapalı olarak anılır: Bir gün kötü dişi kurdu kovalayıp öldürecek tazı şeklinde.[6] Bu kehanet gelenekseldir: İmparator Şarlman *Chanson de Roland*'da rüyasında böyle bir köpek görür. Giovanni Boccaccio ise (1373'te halka açık olarak) *İlahi Komedya*'nın ilk on yedi kantosuna yaptığı yorumlarda şöyle demiştir: "Tazı, kurtlara fevkalade düşman bir köpektir: Yazar bu tazılardan birinin geleceğini ve 'onu [dişi kurdu] işkenceyle öldüreceğini'" ilan ediyor. Çoğu yorumcu tazıyı, Dante'nin epey takdir ettiği ve hakkında "Sezar ile Augustus'un halefi" dediği, Lüksemburg hanedanından VII. Heinrich ile özdeş-

---

5 *Age*, II:8-9, "Minerva spira, e conducemi Appollo/ e nove Musi mi dimostran l'Orse"; XXII:152; XXXIII:143.

6 *Purgatorio* [*Araf*], XX:13-14, "nel cui girar par che si creda/ le condizion di qua giù trasmutarsi"; *Inferno* [*Cehennem*], I:101; *Purgatorio* [*Araf*], XX:13-15.

leştirmiştir.[7] Her halükârda tazı bir köpekten ziyade umulan bir kurtuluşun sembolü, kolektif ya da toplumsal bir "*disio*"dur.

Bir insana "köpek" demek, Dante'nin on üçüncü ve on dördüncü yüzyıl Toskana'sında konuşulan İtalyanca da dahil olmak üzere neredeyse her dilde bulunan, yaygın ve yavan bir hakarettir. Fakat Dante'de beylik laflara yer yoktur: Alelade bir ifade kullandığında o ifade okurken insana alelade gelmez. Mesela gökyüzünün rengini tarif etmek için alışılagelmiş "safir mavisi" tanımını kullandığında (ünlü "o güzel şarki safir rengi" dizesinde olduğu gibi*) bu yakıştırma "taş gibi sert" ve "hava gibi yumuşak" gibi birbirine zıt anlamlar dışında bir de "şarki"nin çift anlamını taşır: Hem fiziksel olarak Şark'tan gelen hem de doğu gökyüzünün seher vaktini simgeleyen bir mücevher.[8] *İlahi Komedya*'daki köpekler salt hakaretamiz olanın dışında çağrışımlar da taşır ama hepsine baskın çıkan çağrışım, rezil ve aşağılık bir şey çağrışımıdır. Bu insafsızlık mecburen bir soruyu beraberinde getiriyor.

Dante'nin neredeyse her kitabı sürgünde, asla kendi evi sayamayacağı evlerde yazılmıştı. Kendi evi sayamazdı, çünkü bu evler hatırladığı kadarıyla sadakatsiz bir sevgili misali hem çok sevip hem nefret ettiği, hem güzelliğine övgüler düzüp hem de günahlarından dolayı cezalandırdığı Floransa'da değildi. Şiirinin açılışı bu iki arada bir derede kalma durumunu açığa vurur: "Uyruk olarak Floransalı ama ahlaken Floransalı olmayan Dante Alighieri'nin *İlahi Komedya*'sı burada başlıyor."[9] Hiç şüphesiz ev sahipleri –Cangrande, Guido Novello ve diğerleri– ona müşfik davranmışlardı, ona rahat odalar ve zekice sohbetler sunmuşlardı, fakat evi bildiği yer her zaman başka yerdeydi, yokluğun yerinde. Floransa'ya girmesi yasaklanmış olan Dante'ye herhalde şehrin kapısında, Cehennem kapısı için hayal ettiği yazının parodi niteliğinde bir çeşitlemesi asılıymış gibi geliyordu:

7 "D'enz de sale uns veltres avalat": *La chanson de Roland*, 57.730, hazırlayan ve günümüz Fransızcasına çeviren Joseph Bédier (Paris: L'Edition d'art, 1922), s. 58; Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, ed. Giorgio Padoan, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* içinde, ed. Vittore Branca (Milano: Mondadori, 1900), cilt 6, s. 73; *Inferno* [*Cehennem*], I:102, "che la farà morir con doglia"; Dante Alighieri, *Epistola* VII:5, *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*, haz. M. Barbi vd. (Floransa: Bemporad, 1921), s. 426.

8 *Purgatorio* [*Araf*] I:13, "dolce color d'oriental zaffiro."

9 Dante Alighieri, Epistola XIII:10, *Le opere di Dante*, s. 437.

* Manguel'in "safir" rengine odaklanan yorumunu aktarabilmek için "yakut" karşılığını kullanan Rekin Teksoy çevirisinin dışına çıktık. (ç. n.)

"İçeri girenler, dışarıda bırakın her umudu" değil de "Dışarı çıkanlar, içeride bırakın her umudu."[10] Yine de Dante, azarlanmış bir köpek gibi, eve dönme umudundan hepten vazgeçemiyordu.

Arnavut romancı İsmail Kadare'ye göre *Cehennem*'in sakinleri "tuhaf bir şekilde, sürülmüş göçmenlere benzer – bugününküler de dahil olmak üzere. Hikâyelerinden kesitler, duygusal taşkınlıkları, öfke patlamaları, her iki taraftan da siyasi haberlere, bilgiye açlıkları, son arzuları, bunların hepsi aynı kilden ve aynı insanlardan geliyor gibidir. Benzerlik o kadardır ki, onları birbirine katacak olsak, bugünün okuru başta Dante'nin metnini günümüzün vakayinamelerinden ya da gazete haberlerinden ayırt etmekte zorlanırdı."[11]

Yokluğun hatırlanması, ister Cehennem'de ister mülteci kamplarında olsun, her tür sürgün için sürekli bir acı kaynağıdır. Şehvet düşkünlerinin burgacında Francesca, "Mutlu günleri / anmak acılı günlerde, inan ki / acıların en büyüğü" der. Ve Pistoia soyguncusu Vanni Fucci, hırsızların bulunduğu yılan dolu hendekte Dante tarafından sorgulandığında, Floransa'nın ıstıraplarını ve Beyaz Ghibellinoların yenilgilerini önceden haber verirken, acı verme niyetini açık eder: "Üzülmen için söyledim bunları sana!" Sürgünler acılarının sürekli bir yabancılaşma hissinden, kendi seçmedikleri bir yerde, kendi dikmedikleri duvarlar arasında, ödünç alınmış nesnelerle çevrili ve yanlarında hep misafir olacakları, hiçbir zaman ev sahibi olamayacakları insanlarla birlikte yaşamaktan geldiğini söyler. Dante'nin büyük-büyükbabası Haçlı askeri Cacciaguida'nın Dante'ye (henüz) gelecekteki sürgününü tarif ederken verdiği mesajın can alıcı noktası budur:

> En sevdiğin ne varsa hepsini bırakacaksın;
> bunun, gurbet yayının attığı
> ilk ok olduğunu anlayacaksın.
>
> Başkasının ekmeğinin ne denli tuzlu,
> başkasının merdiveninden çıkmanın
> ne denli zor olacağını göreceksin.[12]

10 *Inferno* [*Cehennem*], III:9, "Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate."

11 Ismail Kadare, *Dante, l'incontournable*, Arnavutçadan çev. Tedi Papavrami (Paris: Fayard, 2005), s. 38-39.

12 *Inferno* [*Cehennem*], V:121-123, "Nessun maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice/ ne la miseria"; XXIV:151, "E detto l'ho perché doler ti debbia!"; *Paradiso*

Sürgünde kölelik niteliği vardır; hiçbir şeyin size ait olmadığı, sizinse başka birine ait olduğunuz, yabancı yetkililerin merhametine kaldığınız bir haldir ve bu halde kimliğiniz bile kaybolarak ev sahibinize ya da size kol kanat geren kişiye tabi olur. Sürgün, kurucu vasıftaki mekân ve zaman deneyimlerinin çözünerek artık var olmayan bir zaman ve mekâna, kat kat uzaklaşmış bir şeyin anısına, anımsanan bir anıya, bir anının anısının anısına dönüştüğü bir kayıp biçimidir; bu kayıpta kıymet verilen şeyler artık uzaklardaki boğuk bir hayaletten ibaret kalır. Belki de bu sebepten, *İlahi Komedya* bir kayıplar kataloğudur – elbette ki Floransa'yı kaybetmenin, Dante'nin geçmişinin tüm "yenik düşmüş" ölülerini kaybetmesinin, Brunetto Latini gibi ustaları kaybetmenin, çok sevdiği Beatrice'yi dünyada öldüğü zaman kaybetmenin, Vergilius onu daha ileri götüremediğinde çok sevgili rehberini kaybetmenin ve Arşıâlâ'da bir kez daha, bu defa sonsuza dek, göksel Beatrice'yi kaybetmenin; hatta sonunda Dante'yi o tarif edilemez, "bundan sonra gördüklerim sığmaz sözcüğe" dediği kutsal Merkez'e yönlendiren yaşlı Aziz Bernard'ı kaybetmenin.[13] Hiçbir şey Dante'nin elinde uzun süre kalmıyor, artık müstakbel okuyucular için yazması gereken unutulmaz palimpsest hariç. Çünkü sürgünlerin sadece bir iş yapmasına izin vardır: Transkripsiyon.

Sürgün, yerinden olmuşluk halidir ama aynı zamanda saptırılmış bir yolculuk biçimidir de. Bu yolculukta seyyahın imkânsız hedefi, kendisine yasaklandığı bilinen o tek yerdir; dolayısıyla da kutsal yolculuğu, erişilemez olana doğrudur. Dante'nin Öteki Dünya üzerine şiirini, *Convivio*'da "yelkensiz ve dümensiz bir tekne" olarak tanımladığı sürgün halindeyken düşlemesi pek şaşırtıcı değil. Ne de olsa ikaz niteliğinde bir yolculuk olarak tasarlanmış şiirinin geçtiği üç âlemde de Dante mutlak yabancı konumundadır: Göçmüş ruhlar arasında bir mucize, hâlâ fani bedenli bir garibe, ebedi âlemlerde gölgesi bulunan bir vücut, henüz ölü olmayan bir varlık. "Aklıma yazdım, geleceğimle ilgili dediklerinizi" diye Brunetto Latini'yi temin eder mesela, ama asla "Floransa'ya döndüğümde" demez, sanki çok sevgili şehrini bir daha göremeyeceğini biliyormuş gibi. Cacciaguida ona "onların, ettiklerini bulduklarını / görecek denli uzun yaşaya-

---

[*Cennet*], XVII:55-60, "Tu lascerai ogne cosa diletta/ più caramente; e questo è quello strale/ che l'arco de lo essilio pria saetta.// Tu proverai sì come sa di sale/ lo pane altrui e come è duro calle/ lo scendere e 'l salir per l'altrui scale."

13 *Age*, XXXIII:55-56, "maggio/ che 'l parlar mostra."

caksın " demiştir. İşte o gelecekte, kendi yurttaşlarının şimdiki utanç verici davranışlarının ötesinde, Dante için edebi itibar vaadi vardır ama sürgünün bitmesi umudu yoktur.[14]

Dante gözyaşı tadındaki ekmekleri yerken ve alışılmadık merdivenleri inip çıkarken, iyi niyetli ev sahipleri dışında bir arkadaşın, itaatkâr bir minnetle yaklaşması gerekmediği, onu hasretten ve kendine acıma duygusundan alıkoyabilecek birinin eksikliğini kim bilir ne kadar çekmiştir. Kitapları ve yadigârları (bir yerden bir yere taşıyabileceği birkaç şey) her ne kadar iyi eşlikçiler olsalar da, ona uzaktaki evini hatırlatmakla kalıyorlardı. Edindiği her yeni nesne ya da cilt, tıpkı önüne çıkan her yeni tecrübe gibi, ona ihanet gibi gelmiş olmalı. O halde hayatının amansızca "geleceğe uzanarak" o çok sevdiği yitik özden giderek uzaklaşmasına nasıl katlanacaktı? Vergilius olmadan, Beatrice (zaten dostane davranamayacak kadar sert olan soğuk Beatrice) olmadan, bir zamanlar beraber Floransa'nın sokaklarını dolaşarak felsefe, şiir ve aşkın yasalarını tartıştığı arkadaşları olmadan, şimdi gözlerinin önünde beliren vizyonu nasıl yazıya dökecekti, duyduğu müzik için ideal dinleyiciyi, üzerinde kelimeleri ve imgeleri deneyebileceği, her şeyi affeden o ilk okuru nasıl bulacaktı? Bu haldeyken Dante cevabı ev sahibinin köpeklerinden birinde bulmuş olmalı.

Yaşlılara has bir nostaljiyle Cacciaguida, Dante'ye Floransa'nın makul ve gösterişsiz, modasının ise ölçülü olduğu günleri hatırlatır; kadınlar çocuklarıyla ve ev işleriyle meşgul olur, Troya ve Roma'nın kadim kahramanlarının hikâyelerini anlatmayı severlerdi.[15] Oysa Cacciaguida'nın eleştirisine rağmen aslında Dante'nin zamanında çoğu Toskana evinde hayat nispeten basit ve merasimsiz bir şekilde sürüyordu. Floransa'nın, Siena'nın ve diğer Toskana şehirlerinin iç mekânlarını gösteren resimlerde sade döşenmiş, bazen birkaç goblen ve *trompe l'oeil* tabloyla bezenmiş, çoğunlukla çiçek dolu vazoların durduğu odalar olurdu. Evcil hayvanlar yaygındı. Masaccio ve Lorenzetti'nin fresklerinde görüldüğü üzere kuşlar pencere kenarındaki kafeslerde dururdu. Kediler yatak odasında şöminenin yanına kıvrılırdı. (Floransalı Franco Sacchetti yataktan çıplak çıkan

14 Dante Alghieri, *Convivio* I:3, *Le opere di Dante*, s. 147; *Inferno* [*Cehennem*], XV:88, "Ciì che narrate di mio corso scrivo"; *Paradiso* [*Cennet*], XVII:98-99, "s'infutura la tua vita/ via più là che 'l punir di lor perfidie."

15 *Paradiso* [*Cennet*], XV:97-126.

erkeklere, dikkatli olmaları ve kedinin "belli sarkaçvari nesneleri" oyuncak sanmasına meydan vermemeleri şeklinde nasihatte bulunmuştu.) Kazlar bile bazen evin içinde bulunurdu; Leon Battista Alberti *Il libro della famiglia*'da evde bekçi olarak kazların kullanılmasını tavsiye eder.[16] Ve tabii ki köpekler vardı.

Köpekler yatağın ayakucuna ya da ateşin yanı başına, yere kıvrılırdı; kapı eşiğinden izler ya da masanın altında yemek artığı beklerdi. Süs köpekleri çıkrığın yanında hanımlara eşlik eder, tazılar sahiplerinin ava çıkmasını sabırla beklerdi. Brunetto Latini, *Livre du trésor*'unda köpeklerin insan sevgisinin diğer bütün hayvanların insan sevgisinden fazla olduğunu ve sadece dişi köpeklerle kurtların çiftleşmesinden doğma köpeklerin kötü huylu olduğunu belirtmişti. Köpeklerin çoğu ölümde dahi sadıktı: Sahiplerinin cesetlerini sabah akşam korumaları, hatta bazen üzüntüden ölmeleri çok da ender görülen bir durum değildi. Latini'ye göre köpek, insan sesini anlayabilir. Dante'nin çağdaşı Pierre de Beauvais *Bestiary*'sinde, yaralarını iyileştirmek için yalamalarından dolayı köpeklerin, itiraflarımızı dinleyen ve ıstıraplarımızı iyileştiren rahiplere benzediğini ileri sürmüştü. Sevilla'lı Isidore *Etymologia*'da köpeğin (*canis*) ismini, havlaması şairlerin yazdığı sözleri şarkı gibi söylemeye (*canor*) benzediği için aldığını anlatmıştı.[17]

Antik irfana göre köpekler meleklerin varlığını insanlardan çok önce fark ediyordu. Tobit'in oğlu Tobias'a melekle birlikte yolculuğunda eşlik eden köpek buna örnektir (ve bütün Kitab-ı Mukaddes literatüründeki tek iyi köpektir). Köpekler doğaüstü şeylerin farkında olmakla kalmazlar; aynı zamanda kendileri de azizliğe layık olabilirler. On üçüncü yüzyılda, Lyon bölgesinde bir tazı Aziz Guignefort adıyla anılmış ve büyük hürmet görmüştür. Âdet olduğu üzere köpek Guignefort beşikteki bir bebeğe bakması için bırakılmıştı. Bir yılan çocuğa saldırmaya çalışınca Guignefort onu öldürdü. Ancak sahibi

---

16 Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, CXXX (Roma: Salerno editrice, 1996), s. 167; Leon Battista Alberti, *Il libro della famiglia*, haz. Ruggiero Romano ve Alberto Tenenti, gözden geçirilmiş baskı Francesco Furlan (Torio: Giulio Einaudi, 1996), s. 210.

17 Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor* (*The Book of the Treasure*), çev. Paul Barrette ve Spurgeon Baldwin (New York: Garland Publishing, 1993), s. 133-134; Pierre de Beauvais, *Bestiare*, *Bestiares du Moyen Age* içinde, günümüz Fransızcası Gabriel Bianciotto (Paris: Editions Stock, 1980), s. 65; San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, 12. bölüm, haz. J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, la Editorial Católica, 2009).

gelip de köpeği yılanın kanına bulanmış halde görünce, onun çocuğa saldırdığını zannetti. Öfkelenerek sadık Guignefort'u öldürdü ama sonra bebeğin beşikte emniyette ve yaralanmamış olduğunu gördü. Bunun üzerine köpek şehit ilan edilerek, çocukları korumak için yardım istenen bir aziz konumu kazandı.[18]

Verona ve Arezzo'da, Padua ve Ravenna'da Dante ödünç alınmış masasında oturmuş, zihni kelimelere dökmek istediği vizyonla dolup taşarken, tıpkı yolculuğunun başındaki orman gibi bu vizyonu da "anlatabilmek ne zor", feci şekilde farkındaydı – çünkü insan dili, köpeklerin aksine, sadakatsiz bir mahluktur.[19] Büyüklükleriyle ezici, engin teoloji, astronomi, felsefe ve şiir sistemleri tepesinden bastırıyor, ona kurallarını ve dogmalarını dayatıyordu. Muhayyilesi yaratmakta serbestti, ama ancak bu sorgulanamaz kozmik yapı dahilinde, ancak Tanrı'nın vakıf olduğu evrensel bir hakikatin bulunduğunu farz etmek kaydıyla. Affedilmez günahlar, kefaretin safhaları, Tanrı'nın mutlak hakimiyetindeki dokuz göksel küre, onun gerçekleri işte bunlardı; göreviyse gördüğü vizyona kendisiyle birlikte okurlarının da girmesini ve orayı sanki ağaç, su ve taştan yapılmış bir coğrafyaymış gibi gezmesini mümkün kılacak insanlar, durumlar ve manzaralar yaratmaktı. Dante, kendi adını taşıyan karakterinin etrafında rolleri hayal etti: En sevdiği şair, Vergilius; arzusunun nesnesi, müteveffa Beatrice; geçmişinde yer almış insanlar; kitaplarında yer almış pagan kahramanlar; Kilise takvimindeki azizler. Bir de yerler ve sahneler vardı: Hatırlanan sokaklar ve binalar, dağlar ve vadiler, gece gökleri ve gün doğumları, tarladaki ve köydeki işçiler, her türden esnaf ve zanaatkâr, çiftlik ve yaban hayvanları, özellikle de Floransa'nın bulutları arasında uçan kuşlar – bunların hepsi, insan diliyle tam olarak ifade edemeyeceğini bildiği şeyi elinden geldiğince resmedebilmek içindi.

Otuz küsur yıllık, merak ve sorgulama dolu hayattan gelen her çeşit gözlem, vizyonda kendine yer buldu: Dante'nin bir zamanlar belki Toskana kırsalında gördüğü, burnunu yalayan öküz, Yedinci Daire'deki, ağzını büzen tefeciyi tasvir etmeye yarıyor; Dante'nin Roma'da Jübile senesinde gördüğü, San Pietro'dan gelip giden ziyaretçiler ona Cehennem'in zıt yönlerde ilerleyen muhabbet tellalları ve baştan çı-

18 Tobit Kitabı, 5:16 ve 11:4; David Gordon White, *Myths of the Dog-Man* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), s. 44.

19 *Inferno [Cehennem]*, I:4, "dir qual era è cosa dura."

karma günahını işlemiş ruhları gibi görünüyor; Alpler'de ani bir sisten etrafı görmemenin verdiği şaşkınlık ve dağılan bulutların arasından güneşin yavaş yavaş belirdiğini hissetmek, Dante'ye Araf'ın üçüncü taraçasında usul usul gelen vukufla karşılaştırılır; yaz sıcağında bağın kurumaması için uğraşan bağcı, Tanrı'ya gayretkeşçe hizmet eden eden Cennet'teki Aziz Domenico'yu tasvir etmek için kullanılır.[20]

Hatırlanan imgeler sağanağı altında sersemleyen Dante, belki bir kez daha dönüp köpeğe bakmıştır. Göz göze geldiklerinde, hayatında her bir deneyim bir diğeri için mihenk taşı, her bir anı sonsuz bir anılar zincirinde bağlantı noktası teşkil eden Dante, çocukken ailesinin evinde dolaşan bir (ya da birkaç) köpeği hatırlamış olabilir: Beş yaşındaki Dante annesinin yasını tutarken yanında yatan bir köpek; sonra ergenlik çağındaki Dante bir deri bir kemik kalmış babasının naaşının başında dururken ona eşlik eden bir köpek daha. Dört sene sonra müstakbel karısıyla birlikte evleneceği kiliseye doğru giderken gelinin yanında bir köpek yürümektedir; ilk oğlu Giovanni'nin doğumuna bir köpek tanık olur; Dante doyamadığı, unutulmaz Beatrice Portinari'nin başka bir adamın karısı olarak öldüğünü öğrendiğinde bir köpek sessizce bir köşede oturmaktadır. Fark ettiği köpek, sürgündeki Dante'nin zihninde bir köpekler sürüsünün hatırlanmasına yol açar: Floransa köpekleri, Verona köpekleri, Venedik ve Ravenna köpekleri, aşınmış yollarda ve pis hanlarda karşılaşılmış köpekler. Yavaş yavaş birbirine karışan, Cehennem'in sekizinci dairesinde cezalandırılan hırsızların değişen biçimleri gibi bir köpekten bir köpeğe, sonra yine diğerine geçiş yapan uzun bir köpekler silsilesi – ki buna ev sahibi ve hamisi, yani muhtemelen *Paradiso*'nun adanmış olduğu Cangrande (Büyük Köpek) della Scala da dahil.[21]

Thomas Aquinas, ölümden sonra ruh vücuttan çıktığında, insanlar artık yiyeceğe ihtiyaç duymayacağı için Cennet'te hayvan olmayacağını ileri sürmüştü. Buna uygun bir şekilde Dante'nin Cennet'i, birkaç alegorik hayvan –kartal, grifon– hariç, tüylü ve kürklü hayvanlardan tamamen yoksundur. Aziz Augustinus (ki kendisi hayvanların acı çekmediği yönünde yüz kızartıcı bir savda bulunmuştur), her ne kadar göklerin güzellikleriyle rekabet edemeyecek olsalar da

20 *Inferno* [*Cehennem*], XVII:74-75; XVIII:28-33; *Purgatorio* [*Araf*], XVII:1-9; *Paradiso* [*Cennet*], XII:86-87.

21 *Inferno* [*Cehennem*], XXV:58-66.

aptal hayvanların da bu dünya âleminin süsüne hiç şüphesiz katkıda bulunduklarını söylemişti. "Hayvanların, ağaçların ve zekâdan, şuurdan ya da candan yoksun diğer değişebilir, fani şeylerin kusurlarına bakıp cezalandırılmayı hak ettiklerini düşünmek saçma olur" diye yazmıştı. "Böyle kusurlar hakikaten de onların bozulmaya meyilli tabiatının çürüyüşünde etkilidir, ama bu mahluklar varoluş şekillerini Yaradan'larının iradesinden almışlardır; O'nun amacı da bu mahlukların mevsimler geçtikçe değişmeleriyle ve birbirlerinin yerlerini almalarıyla evrenin aşağı tarafının güzelliğini tamamlamasıdır; ve bu güzellik, bu dünyanın kurucu parçaları arasında yerini bulan, kendine has bir güzelliktir." Burada Augustinus, evrenin insan dışında bir şey için yaratılmış olabileceği fikrini saçma bulan Cicero'nun izinden gidiyor: Evren "hayvanlar için" tasarlanmış olabilir mi, diye sormuştu aristokrat Romalı. "Konuşma yetisinden ve akıldan yoksun varlıklar için tanrıların bu kadar zahmete katlanması olacak iş değil. Peki, dünyanın kimler için var edildiğini söyleyebiliriz? Hiç şüphesiz aklını kullanan canlılar için." Augustinus'un devrinden günümüze dek soyu tükenen canlılar giderek artmasına rağmen, dünyada hâlâ 8.7 milyon "konuşma yetisinden ve akıldan yoksun varlık" var ve bunların çoğu tarafımızdan bilinmiyor; bugüne kadar bunların ancak yedide biri sınıflandırılmış bulunuyor.[22]

Yaygın inanca göre şeytan çoğu zaman kendini yılan, keçi ya da köpek gibi "konuşma yetisinden ve akıldan yoksun bir varlık" biçiminde gösteriyordu. Yine de Aziz Ambrosius'un *Hexameron*'unda yaptığı gibi, Kilise babalarından birkaçı köpeklerden en azından minneti öğrenebileceğimizde ısrar etmiştir. "Minnet gösterme ve sahiplerinin emniyetini sağlamak için tetikte bekleme yönünde doğal bir içgüdüye sahip köpekler için ne diyebilirim? Kutsal kitaplar nankörе, tembele, ödleğe şöyle sesleniyor: 'Havlayamayan, aptal köpekler.' Bu yüzden köpeklere sahiplerini ve evlerini savunabilmelerini sağlamak

---

22 Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, bölüm 1, soru 102, madde 2, cilt 1, s. 501; Aziz Augustinus, *On the Free Choice of the Will*, 3.23.69, *On the Free Choice of the Will, on Grace and Free Choice, and Other Writings*, haz. ve çev. Peter King (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), s. 52 ("hayvanlar acı çekmez"); Aziz Augustinus, *The City of God*, 2.4, çev. Henry Bettenson (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1984), s. 475; Cicero, *De Natura Deorum*, 2.53.133, çev. H. Rackham (Cambridge: Harvard University Press, 2005), s. 251; Pierre Le Hir, "8,7 millions d'espèces," *Le Monde*, 27 Ağustos 2011.

amacıyla havlayabilme becerisi verilmiştir. Siz de aç kurtlar O'nun ağılına saldırdığında sesinizi İsa için kullanmayı öğrenmelisiniz."[23]

Tecrübe bize çoğu köpeğin minnettar hizmetkârlar olduğunu öğretse de (hayvanlardan genelde bizde noksan olan erdemler bekleriz), minnet köpeklerin popüler hikâyelerde nadiren yer verilen bir özelliğidir. Marie de France'ın on ikinci yüzyıl fabllerinde (ki Dante bunları muhtemelen okumuştur), sadece bir hikâye sadık bir köpek örneğine yer verir; diğer bütün hikâyelerde köpekler kavgacı, kıskanç, dedikoducu ve açgözlüdür: Onları kusmuklarına geri döndüren şey (yorumcuların dikkat çektiği üzere) açgözlülükleridir.* Hikâyelerde köpekler ayrıca öfkenin vücut bulmuş hali gibidir: Bu sebepten, antik mitolojinin üç başlı Kerberos'u, Dante tarafından Oburlar Dairesi'ni korumak üzere yerleştirildiğinde, "ruhları tırmalıyor, derilerini yüzüyor, parçalıyordu." Floransa'da rüyada köpek görmenin, özellikle de topuklarınızı ısıran bir köpek görmenin hastalığa, hatta ölüme işaret ettiği yönünde bir batıl inanç vardı. Ancak doğuma da işaret ediyordu: Aziz Domenico'nun annesi geleceğin Dominiken Tarikatı'nın kurucusuna hamileyken, ağzında yanan bir meşale taşıyan bir köpek görmüştü; Aziz Domenico dinden her tür sapmanın ateşli bir düşmanı haline gelerek bu alameti doğruladı, ölümünden sonra ise tarikatı Engizisyon'un alevlerini yakmakla suçlandı.[24]

Dante'nin *İlahi Komedya*'sı tek adamın vizyonudur ama evrensel olmayı başarır. Dante'nin içten deneyimleri, kanıları, şüpheleri ve korkuları, kişisel onur ve yurttaşlık anlayışı, kendi icadı olmayan bir sistemin içine yazılmıştır. Bu sistem sorgulanamaz bir Tanrı tarafından yaratılmış ve O'nun müthiş sevgisi şaire, O'nun üçlü Şahıs'ı ile özdeş olan yaratısına bir an bakarak tarifsiz bir görüntüye tanıklık etme imkânı vermiştir. Bu vizyon bir kez gerçekleşti mi, her ne kadar kelimeler onu tarif etmeye kifayet etmese de –"Kabul ediyorum ki hiçbir tragedya, komedi yazarı [...] ezilmemiştir benim bu bölümde ezildiğim gibi" diye itirafta bulunur Dante– nihayetinde yazıya dö-

---

23 Aziz Ambrosius, *Hexameron*, bölüm 4, çev. John. J. Savage (Washigton, D.C.: Catholic University of America Press, 1961), s. 235

24 Marie de France, "Le Lai de Bisclavret," *Lais*, haz. G. S Burgess (Londra: Bristol Classical Press, G. Duckworth 2001); *Paradiso* [*Cennet*], XII:58-60.

* Süleyman'ın Özdeyişleri'ndeki, "Ahmaklığını tekrarlayan akılsız / Kusmuğuna dönen köpek gibidir" (26:11) sözüne gönderme. (ed. n.)

külmeli ve şiir, dilin bütün sinir bozucu ve harikulade müphemliği içinde okur için bir epifani haline geleceği bir biçime kavuşmalıdır. Bunu elde etmek için Dante şiirsel zarafet örnekleriyle acziyet itiraflarını, aydınlanma anlarıyla cehalet fasılalarını iç içe örer, hepsini de sanat ya da aklın değil de sadece teolojinin çatabileceği yerleşik, tartışılmaz, dogmatik bir çerçeveye oturtur. Şair Dante zaman zaman Tanrı'nın sistemine ters düşebilir, ya da onun karşısında şaşkınlığa uğrayabilir, hatta acıma ve dehşet hislerine boğulmuş halde, onun sarsılmaz katılığını yumuşatmaya çalışabilir. Fakat tüm bunlara rağmen Dante ayrıca bilir ki, kendi yolculuğunun haklı olması ve kendi sesinin duyulması için sistemin sağlam durması ve onun, Tanrı'nın şairi olarak, "yazmaya başladığı bu konu"yu kâğıda geçirmesi gerekmektedir.[25] Çerçeveyi oluşturan bu ortodoks tutumun içinde Tanrı'nın hükmünün vahşi örnekleri, Tanrı'nın merhametinin karşılıksız tezahürleri, ilahi mutluluk hiyerarşileri ve cehennemi ceza derecelendirmeleri yer alır: Hepsi de insanın anlama kabiliyetinin ötesindedir, tıpkı bizim tuhaf davranışlarımızın muhtemelen köpeklerin anlama kabiliyetinin ötesinde olduğu gibi.

Dahası da var: Dante insanlığını teyit edecekse, Tanrı'nın sistemi bütün anlama *olasılıklarının* ötesinde var olmalıdır: Anlaşılamama da ebedilik ve heryerdelik gibi bu sistemin özünün parçası olmalı ve İbraniler'e Mektup'ta (11:1) belirtildiği üzere, görünmeyen şeylerin varlığına edilen iman kadar heybetli durmalıdır. Tanrı'nın sistemi bizim onu anlama konusundaki kifayetsizliğimiz ve yargılama konusundaki acizliğimizle tanımlandı mı, Dante artık esas itibariyle kendi şiirsel kimliğini oluşturan güçlerine sırtını yaslayabilir: Kelimeleri hem büyü hem de gerçek olarak kullanabilme yeteneği, başkalarının hem acısını hem de sevincini paylaşmasını mümkün kılan bir duyarlılık, onu hem akla sahip kılan hem de o aklın sınırlarını fark etmesini sağlayan bir hassasiyet. Tüm bunları yapmak için Dante'nin muazzam bir deneyim kitlesinin içinden özenle seçim yapması ve tıpkı tek boynuzlu atı gemiye almayan Nuh gibi, bazı ilham verici ve aydınlatıcı gerçeklikleri bir kenara bırakması gereklidir. Mesela *İlahi Komedya*'nın hiçbir yerinde karısı ya da çocukları yoktur. Üstelik bunlar, şairin bütün dünyasını barındırdığı farz edilen bir şiirdeki

25 *Paradiso* [*Cennet*], XXX:22, "vinto mi concedo"; X:27, "quella materia ond'io son fatto scriba."

kasıtlı eksikliklerden sadece ikisidir. Dante'nın dışarıda bıraktığı o diğer deneyimler arasında, maalesef, cana yakın köpek de vardır.

Öte yandan köpeğin kendisi olmasa da, köpeğin kaynağı olduğu iyi huylu, müşfik ve sadık bir şey, anlamaya, takip etmeye, itaat etmeye çalışan bir şey *İlahi Komedya*'da zaman zaman yüzeye çıkar. Daha önce belirtildiği üzere, Dante kelimeleri sırf düz anlamlarıyla kullanıp da şiire sadece onların beylik manalarını vermeye asla razı olamaz gibidir. Köpekler ve dillere destan fevri doğaları, ziyaret edilen üç âlemde gerçekten de vahşiliği ve rezilliği nitelemek için kullanılır, ama köpeklerin diğer hakiki özellikleri de şiirin tamamen dışında bırakılmış değildir.

Cehennem'in ilk kantosundan *Araf*'ın yirmi yedinci kantosuna kadar, hikâyenin kahramanı Dante'ye Vergilius rehberlik eder. Vergilius inançla değil de zekâyla aydınlanmış birinin sınırlı yeterliğiyle, vesayetindeki Dante'ye aklına güvenmesini, hafızasını kullanmasını ve sevgisine anlam vermesini öğretir. Rehberlik etmek ve korumak geleneksel olarak köpeklerin yerine getirdiği görevlerdir ama burada, kayıp Hıristiyan şairle Antik Roma'nın şairi arasında kurulan ilişkide, başıboş bir hayvan gibi, Venüs'ün *disio*'suna vücut veren o tazılardan biri gibi davranan, kendisine rehberlik edilen Dante'dir. Koruyuculuk işlevini yerine getiren kişiyse Vergilius'tur – ki Dante en başından beri ona "efendim" der. Araf Dağı'nın tepesinde, Yeryüzü Cenneti'nin eşiğinde, ayrılmadan az önce, Dante kendini keçi çobanı Vergilius'un güttüğü bir keçi olarak tanımlar. "Keçi" bu pastoral manzaraya uyuyor ama Dante kendine Vergilius'un tazısı da diyebilirdi, çünkü uzun ve tehlikeli yolculukları boyunca emirleri vermiş olan kişi Vergilius'tur, Dante'nin kararlarıyla eylemlerini övmüş olan kişi Vergilius'tur, Beatrice tarafından Tanrı'nın huzuruna teslim edilene kadar ona bakmakla görevlendirilmiş ve tabiri caizse Dante'nin "sahibi" olmuş kişi Vergilius'tur. Ayrılmadan önce Vergilius'un Dante'ye son sözleri, bir köpek yetiştiricisi tarafından iyi yetiştirilmiş bir köpeğe yöneltilmiş olsa garip durmazdı: "Benden tek söz, tek işaret bekleme; aklın özgür şimdi, doğru ve sağlıklı da." Artık nasıl davranacağını bilen Dante de antik şairlerin Altın Çağ'dan bahsederken şarkılarını söylediği Cennet Bahçesi'nin "kutsal orman"ına girer. Sadık, sevgi dolu bir mahluk haline gelmiş olarak Dante ormanın kıyısında yüzünde bir gülümsemeyle duran efendisine bir kez daha

bakar, sonra da itaatkâr bir şekilde, onu bekleyen yeni sahibesine götürecek olan güzel kadına döner.[26]

İlahi Komedya delillerle ve neredeyse görünmez inceliklerle, açık ve örtük çağrışımlarla, ortodoks teoloji ve yıkıcı şerhlerle, titiz hiyerarşiler ve dengeleyici yoldaşlıklarla dolu bir şiir. Onun inanılmaz yapısını inşa etmek için, Latinceden Provansala, halk dilinden yeni sözcükler yaratan şiire, kadim söylemlerden çocuk agulamalarına, bilimsel jargondan düşlerin diline kadar var olan her söz dağarcığından kelimeler ödünç alınıyor – özgün kullanımlarından koparılmış ama hâlâ o eski çağrışımlarının yankılarını taşıyan, kendilerini neredeyse sonsuz bir anlam çokluğunda açığa vuran kelimeler. Ne zaman meraklı okuyucular hikâyenin bir kolunu takip ettiklerini düşünürlerse, altında, üstünde ve yanında bir dizi başka kol meydana çıkabiliyor: Her beyan hem yıkılıyor hem de pekiştiriliyor, her imge hem büyütülüyor hem de en temel unsurlarına indirgeniyor. Dante'nin bize yolunu kaybettiğini söylediği ilk orman alelade bir Toskana ormanıdır ama buna ek olarak günahlarımızın ormanı ve Vergilius'un Aeneas'ı kendi şiirinde soktuğu ormandır da. O ilk orman, *İlahi Komedya*'nın hikâyesini anlatmasına aracılık eden farklı ormanların tümünü kapsar: Âdem'in ağacının ormanı ve İsa'nın Çarmıhı'nın ormanı, içinde doğru yolun kaybedildiği ama aynı zamanda doğru yolun tekrar bulunabileceği orman, Cehennem'in Kapıları'na giden ve tepesinde Araf Dağı'nın hayırlı zirvesinin heybetle yükseldiği orman, ağaçların intihar etmişlerin canlı ruhlarını barındırdığı orman – ki bu sonuncusu, daha önce söylediğimiz gibi, Cennet Bahçesi'ndeki ışıltılı ormanın karanlık bir yansımasıdır. *İlahi Komedya*'da hiçbir şey tek şeyden ibaret değildir: Karanlık ormanın sadece bir ormandan ibaret olmaması gibi Dante de sadece Dante değildir, kötülere musallat edilmiş köpek sadece kötü köpek değildir: Aynı zamanda şiirin kahramanının, yani kutsal yolculuktaki şairin ta kendisidir, yabanıl ve tehditkâr bir ormanda sahipsiz bir köpek gibi kaybolmuş olan Dante'dir. *İlahi Komedya*'nın ilk dizelerinden itibaren (okurlar birden hayretle fark eder) Dante'nin ayağının dibindeki köpek, tüm şiirsel özü itibariyle, şiire gizlice girmiştir.

26 *Inferno* [*Cehennem*], I:85, "lo mio maestro"; *Purgatorio* [*Araf*], XXVI:86; XXVII:139-40, "Non aspettar mio dir più né mio cenno;/ libero, dritto e sano è tuo arbitrio"; XXVIII:2, "la divina foresta."



Vergilius ve Dante Araf Dağı'na tırmanışlarına başlıyorlar. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Araf*'ın IV. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

12
Eylemlerimizin Sonuçları Nelerdir?

Hayatımda hiç silah sıkmadım. Lise son sınıfta, arkadaşlarımdan biri sınıfa bir tabanca getirdi ve bize nasıl kullanılacağını öğretmeyi teklif etti. Çoğumuz reddettik. Sonradan öğrendim ki, arkadaşım askeri hükümetle çarpışan Arjantin gerilla hareketlerinden birinin üyesiymiş; nefret ettiği babasıysa, karanlık şöhretli Donanma Mekanik Okulu'ndaki devletçe onaylanmış işkence seanslarına doktor olarak katkıda bulunmuş.

Ben Arjantin'i 1969'da, mezalimin başladığı yıl terk ettim. Siyasi değil, tamamen kişisel sebeplerle gitmiştim: Dünyayı görmek istiyordum. Askeri diktatörlük sırasında 30.000'den fazla insan kaçırılıp işkenceye uğradı, çok sayıda insan da öldürüldü. Kurbanlar sadece faal muhaliflerden oluşmuyordu; bir muhalifin herhangi bir akrabası, arkadaşı ya da tanıdığı tutuklanabiliyor ve herhangi bir sebeple Cunta'nın canını sıkan herkes terörist kabul ediliyordu.

Askeri rejim yıllarında Arjantin'e sadece bir kez döndüm ve ordunun yarattığı dehşet atmosferinin farkına vardım, ama herhangi bir direniş grubuna katılmadım. "Böyle adaletsizlik dönemlerinde," demişti bir başka arkadaşım bir keresinde bana, "iki şey yapabilirsin. Ya hiçbir şey olmuyormuş, bitişikten gelen çığlıkların sebebi komşularının kavga etmesiymiş ve o kayboldu görünen kişi muhtemelen uzun ve kurallara aykırı bir tatile çıkmış gibi yaparsın. Ya da silah sıkmayı öğrenirsin. Başka seçenek yoktur." Belki tanıklık etmek de başka bir seçenektir. Siyasetin edebiyatın boynuna bağlanmış bir değirmen taşı olduğunu düşünen Stendhal, bir kurmaca eserdeki siyasi fikirleri konserde ateşlenen bir silaha benzetmiş, böylece örtük olarak bu üçüncü seçeneği onaylamıştı.

Askeri yönetimin başı, General Jorge Rafael Videla, eylemlerini "Terörist sadece bomba ya da tabanca taşıyan kişi değildir, Batı Hıristiyan medeniyetine aykırı fikirler yayan kişi de teröristtir. Biz Batı Hıristiyan medeniyetini koruduk" sözleriyle meşrulaştırıyordu. Ci-

nayetleri bu şekilde meşrulaştırmak olağan bir şeydir: Gerçek inancın savunulması, demokrasinin ayakta kalması, masumların korunması, daha büyük kayıpların önlenmesi, hepsi de anılmıştır başkalarını öldürmeyi meşrulaştırmak için. Britanyalı mühendis ve serbest gazeteci Andrew Kenny, Londra'nın *Spectator* dergisine yazdığı bir yazıda, Hiroşima'ya 60.000 kişiyi ânında, 120.000 kişiyi ise yavaş yavaş ve acılar içinde öldüren atom bombasının atılmasını, "Neresinden bakarsam bakayım, bombanın gerek Müttefiklerden gerekse Japonlardan milyonlarca hayat kurtarmış olmasından başka bir şey göremiyorum" sözleriyle meşrulaştırmaya çalışıyordu. Hiroşima'ya gittiğinde Kenny, 1915'te bir Çek mimar tarafından tasarlanmış ve hedefin merkezine yakın, küçük yeşil kubbeli dört katlı bir bina olan Sergi Salonu'nu gezmişti. "Atom bombası," diye yazacaktı Kenny, "bir estetik nesne olarak binayı müthiş geliştirmiş, onu alelade çirkinliğe sahip bir binadan bir felaketzede biçem başyapıtına dönüştürmüş."

O gün sınıfta, silahı arkadaşımın elinde gördüğümde ben de ona bir estetik nesne olarak baktım. Böyle güzel bir şeyin nasıl meydana çıktığını merak ettim. Kendime (kaplanı gözlemleyen Blake gibi), yaratıcısının ona biçim verdiğinde neyi tasavvur ettiğini, niyetini kendine meşru göstermeye çalışıp çalışmadığını sordum; aynı şekilde, ordunun işkence araçlarını böylesi hevesle geliştiren zanaatkârın, eserinin tam olarak ne işlerde kullanılacağını hayalinde canlandırıp canlandırmadığını da. Joseph-Ignace Guillotin'in Fransız Devrimi sırasında kendi icadıyla idam edilişinin o efsanevi hikâyesini hatırladım; Guillotin, hayatındaki o son perde sayesinde, bir sanatçının kendi sanatının anlamını bilme muradına ermiş olmalıydı. Arkadaşımın silahının, kullanımı görmezden gelinirse güzel bir şey olduğunu düşündüm. Bana bir zamanlar Patagonya'da keşfettiğim küçük bir yaratığın böcekler ve yağmur tarafından parlatılmış, uzun burunlu ve üzerinde minyatür bir Kiklop'muşçasına tek bir büyük delik bulunan kafatasını hatırlatıyordu. Uzun süre o kafatasını bir hatırlatıcı olarak masamda tuttum.

Referanslar: Stendhal, *Le Rouge et le noir*, ed. Henri Martineau (Paris: Editions Garnier Frères, 1958), s. 376; General Videla'nın ölüm ilanı, *El País*, Madrid, 17 Mayıs 2013; Andrew Kenny, "Giving Thanks for the Bombing of Hiroshima," *The Spectator*, 30 Temmuz 2005.

Einstein: Ama yine de sorumluluklarımızdan kaçamayız. İnsanlığa muazzam güç kaynakları sağlıyoruz. Bu bize koşullar koyma hakkı da veriyor. Eğer biz fizikçiysek, güç siyasetçileri de olmalıyız.

Friedrich Dürrenmatt, *Fizikçiler*, 2. perde

Bir köpek gibi sadakatin ve itaatin kurallarını öğrenmek, Dante için uzun ve acılı bir süreçtir. Araf Dağı'nın dibinde, hangi yoldan gideceğini bilemezken (çünkü *İlahi Komedya*'nın Harikalar Diyarı'nda yol işaretleri yoktur) Dante ve Vergilius yavaş yavaş onlara doğru gelen bir grupla karşılaşırlar. Bunlar, ölüm anlarına kadar Kilise'ye ruhsal itaati reddedip tam son nefeslerini verirken pişmanlık getirmişlerin ruhlarıdır. Hayattayken Baş Çoban'a isyan ettikleri için şimdi dünyadaki gezintilerinin otuz katı boyunca çobansız kalmak zorundadırlar. Vergilius, Dante'nin önerisine uyarak onlara kibarca "dağa çıkmaya elverişli yol nerede" diye sorar.

Ağıldan nasıl önce bir, sonra iki,
sonra üç koyun çıkar da, ötekiler içerde kalırsa
ürkek, gözleriyle başları öne eğili;

ilk koyunun yaptığını ötekiler de yaparsa,
öndeki durunca, ötekiler de bilmeden nedenini
sessizce onun yanında toplanırsa;

tıpkı bunun gibi, talihli kalabalığın başı da
bize doğru yürüdü, onurluydu yürüyüşü
utangaçtı yüzü.[1]

Ruhlar Vergilius'a uysalca Dante'yle ikisinin dönüp kendilerinin gittiği doğrultuda gitmesi gerektiğini söyler. Birden sürüden biri yol-

1 *Purgatorio* [*Araf*], III:76-77, "dove la montagna giace, /sì che possibil sia l'andare in suso"; 79-87, "Come le pecorelle escon del chiuso/ a una, a due, a tre, e altre stanno/ timedette atterando l'occhio e l'muso;// e ciò che fa la prima, e l'altre fanno/ addossandosi a lei, s'ella s'arresta/ semplici e quete, e lo 'mperché non sanno;// sí vid' io muovere a venir la testa/ di quella mandra fortunata allotta,/ pudica in faccia e ne l'andare onesta."

daşlarının arasından ayrılıp Dante'ye kendisini tanıyıp tanımadığını sorar. Dante soruyu soran ruha dikkatle bakar: "Yakışıklıydı, sarışındı, soylu bir görünüşü vardı, / kaşlarından biri ortadan yarılmıştı." Hafızası da kendi gibi ölümlü olan Dante, daha önce onu görmediğini söyler. Bunun üzerine ruh, göğsününün üstündeki bir yarayı, tam da ölen İsa'nın yan tarafında bir Roma mızrağının açtığına benzer bir yarayı göstererek, Dante'ye –sonunda Cennet'te karşılaşacağı– İmparatoriçe Constanza'nın torunu Manfredo olduğunu belirtir.[2]

Her ne kadar kendini Dante'ye sadece İmparatoriçe'nin torunu olarak tanıtsa da Manfredo aslında *Cehennem*'de diğer Epikürcülerle birlikte sapkınlar dairesine mahkûm edilen İmparator II. Friedrich'in gayrimeşru oğluydu. (Friedrich daha sonra bir Romantik kahraman haline gelecekti; Alman folkloruna göre bir büyü sayesinde ölümünden sonra bir yeraltı şatosunda, dünyadan uzakta, kuzgunların bekçiliğinde yaşamaya devam edecekti.)[3] Gerçek Manfredo hırslı, sinsi, acımasız bir kişiydi. Ghibellino davasının lideri olarak Papa'nın Guelfolar ve Anjou'lu Carlo'yla ittifakına muhalefet etti. Babasının ölümü üzerine, üvey kardeşi Conrad tahta geçebilene dek Sicilya naibi yapıldı; birkaç yıl sonra Conrad da ölünce Manfredo, Conrad'ın oğlu adına naipliğe devam etti. 1258'de yeğeninin ölümüne dair yanlış bir rivayetin yayılmasının ardından, Manfredo kendini Sicilya ve Puglia kralı ilan ettirip taç giydi.

Yeni seçilen Papa IV. Urbanus, Manfredo'yu gaspçı ilan etti ve Sicilya tacını Anjou'lu Carlo'ya giydirdi. Roma'ya karşı ateşli muhalefetinden dolayı Deccal damgası yiyen Manfredo, biri 1254'te IV. Innocentius, diğeri 1254'te IV. Urbanus tarafından olmak üzere iki kez aforoz edildi. Yedi yıl sonra Carlo rakibini Benevento Muharebesi'nde öldürmeyi başardı ve merhametli bir muzaffer olarak, onu bir höyük mezara –ama kutsanmamış toprağa– gömdürdü. Ancak Papa IV. Clemens, geriye dönük bir hınçla, Cosenza piskoposuna Manfredo'nun naaşının topraktan "fitiller sönük" çıkarılması ve Napoli Krallığı'yla sınırı belirleyen Verde Nehri'ne atılması emrini verdi.[4]

2 *Age*, 107-108, "biondo era e bello e di gentle aspetto/ ma l'un de' cigli un colpo avea diviso"; *Paradiso* [*Cennet*], III:109-120.

3 *Inferno* [*Cehennem*], X:119; Friederich Rückert, "Barbarossa" (1824), *Kranz der Zeit* (Stuttgart: Cotta, 1817), cilt 2, s. 270-71.

4 *Purgatorio* [*Araf*], III:132, "a lume spento." "Sine croce, sine luce" ("haçsız, ışıksız"), Ortaçağ'da, aforoz edilmiş kişilerin gömülmesi sırasında söylenen bir sözdü.

Dante'nin çağdaşlarının Manfredo hakkındaki kanıları birbirlerinden ciddi şekilde farklıydı. Ghibellinoların gözünde Manfredo bir kahraman, Papalığın tiranlık hevesine karşı direnen bir özgürlük savaşçısıydı. Siyah Guelfoların gözünde bir katil, Papa IV. Alexander'a karşı Sarazenlerle işbirliği yapmış bir kâfirdi. Brunetto Latini, Manfredo'yu babasını, üvey kardeşini ve iki yeğenini öldürmekle, ayrıca da Conrad'ın bebek yaştaki oğlunu öldürmeye çalışmakla suçluyordu. Yakışıklı, sarışın, kaşlarından biri ortadan yarılmış kahraman daha sonra Byron ve Çaykovski'ye de hitap edecekti.

Beyaz Guelfoların (şimdi Ghibellino davasıyla ilişkilendiriliyorlardı) tarafında olan Dante, Kutsal Roma İmparatorluğu'nun İtalya'daki son temsilcisi olan Manfredo'yu İmparatorluk ve Kilise arasındaki çatışmanın sembolik olarak vücut bulmuş hali, Kilise'nin dünya işlerine müdahalesine karşı çıkan bir lider olarak görüyordu. Dante'ye göre Kilise'nin mülki yetkileri ruhani çabalarına halel getiriyor ve Kilise kurumunu kaba bir siyaset arenasına çeviriyordu. İsa tarafından seçilmiş Aziz Petrus gibi çok heybetli bir zat, kutsal makamın yozlaşmasını ve istismarını Sabit Yıldızlar Göğü'nde şiddetle eleştiriyor:

> Tanrı'nın Oğlu'nun boş bildiği
> Yerimi, evet yerimi, yerimi
> Yeryüzünde ele geçiren,
>
> Kan ve pislik deryasına çevirdi
> Mezarlığımı; buradan düşen lanetli
> Aşağıda keyiften dört köşe şimdi.[5]

İmparatorluk ve Kilise, İsa'nın Sezar'ın hakkını Sezar'a, Tanrı'nın hakkını da Tanrı'ya verme hükmüne uymalıdır: Manfredo bu denklemin ilk kısmını yerine getiriyordu. Nasıl ki *Cehennem*'deki Muhammed'in ruhu inançlı Hıristiyanlar arasında yarattığı bölünmenin bir sembolü olarak göğsünü yırtıp açıyorsa ("Bak nasıl paralıyorum kendimi" der Dante'ye), Manfredo'nun yaralı göğsü de İmparatorluk'un bedenindeki yaraların sembolüdür, ancak bu İmparatorluk yine de, Tanrı'nın

5 *Paradiso* [*Cennet*], XXVII:22-27, "Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio,/ il luogo mio, il luogo mio che vaca/ ne la presenza del Figliuol di Dio,// fatt' ha del cimitero mio cloaca/ del sangue e de la puzza; onde 'l perverso/ che cadde di qua sù, là giù si placa."

gözünde, Manfredo'nun emekleri sonucunda günahlarından arınır. Dante için Manfredo efsanevi Konstantin'in Bağışı'nın feci sonuçlarını onarmaya çalışan bir Hıristiyan savaşçıdır.[6]

Bir Ortaçağ efsanesine göre İmparator Konstantin ölüm döşeğinde imparatorluğun dünyevi haklarını Kilise Ana'ya devretmiş, imparatorluk otoritesini kısıtlayarak Papa'nın sivil işlere karışmasına imkân vermişti. (On beşinci yüzyılda hümanist Lorenzo Valla, Konstantin'in Bağışı'nın kurnaz bir evrak sahteciliği olduğunu ispatladı.) Beatrice daha sonra Konstantin'in Bağışı'nı Âdem'in Düşüşü gibi büyük bir felaketle kıyaslayacaktır. Dante bu olayı İmparator tarafından işlenmiş vahim bir hata olarak görmesine karşın Konstantin'i Adil Hükümdarlar Göğü'ne koyar ve Kartal'ın sesi aracılığıyla imparatoru mazur gösterir: O, "kötü meyve veren iyi niyetlerle" hareket etmiştir.[7]

Manfredo ayrıca papalığın aforoz yetkisinin sınırlı etkisine de bir örnek teşkil eder. Dante'nin tekrar tekrar savunduğu üzere, Tanrı'nın merhameti sonsuzdur ve geç pişmanlık getiren, son nefesini verirken günah çıkaran kişi kendini gözyaşları içinde "hoşgörüsünü kimseden esirgemeyene" teslim edince kurtulabilir. Dante'nin zamanında Kilise, Tanrı'nın "sonunda pişmanlık getiren" kişiyi affetme imtiyazını teslim eden zeyli, Papa'nın anateminden hariç tutmaya çalışmıştı.[8] Dante'nin gözünde mutlak lanetler,

---

6 İsa'nın hükmü üç yerde geçer: Markos 12:17; Matta 22:21; Luka 20:25; *Inferno* [*Cehennem*], XXVIII:30, "vedi com'io mi dilacco."

7 Lorenzo Valla, *On the Donation of Constantine*, çev. G. W. Bowersock (Cambridge: Harvard University Press, 2007); *Purgatorio* [*Araf*], XXXIII:55-57; *Paradiso* [*Cennet*], XX:56, "sotto buona intenzion che fé mal frutto."

8 *Purgatorio* [*Araf*], III:120, "piangendo, a quei che volontier perdona"; 137, "al fin si penta." *Catholic Encyclopedia* "anatem"i şöyle tanımlıyor: "Roma Papalığı aforozu üç türe ayırıyor: Aforoz yasağına tabi herhangi biriyle iletişim kuran kişinin uğradığı küçük aforoz; Papa'nın bir ceza okuyarak ilan ettiği büyük aforoz; ve en vahim derecede suçların sonucunda uğranan, Papa tarafından resmi bir ciddiyetle yayımlanan anatem. Bu cezayı verirken dini lider beyaz yakalığını, ipek atkısını, mor cüppesini kuşanır ve ona beyaz cüppelerini giymiş, ellerinde yanan mumlar tutan on iki rahip eşlik eder. Papa kilise mihrabının önünde ya da başka bir uygun konumda bulunan yerine oturur ve şu sözlerle biten anatem formülünü telaffuz eder: 'Bu sebepten, Kadiri mutlak Tanrı'nın, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un, Havarilerin Prensi Kutsal Petrus'un ve tüm azizlerin adına, bize bahşedilen, Cennet'te ve dünyada bağlama ve çözme gücü vasıtasıyla, N...'nin kendisini ve tüm suç ortaklarını ve teşvikçilerini Efendimizin Bedeni ve Kanı Komünyonu'ndan mahrum bırakıyoruz, onu Hıristiyanlar toplumundan ayırıyoruz, onu Kutsal Ana'mız Kilise'nin sinesinden Cennet'te ve dünyada çıkarıyoruz, onu aforoz ve anatemize edilmiş ilan ediyoruz ve onu Şeytan ve

Tanrı'nın merhametinin diğer her şeye ağır basan niteliğini değil de Papa'nın dünyevi yetkilerini duyurmaya yarıyordu sadece. Bir günahkârın hayatının hakiki sonucu nokta işareti değil, devam eden bir cümle, kendi eylemlerine yönelik sonsuz bir sorgulama, kendini daha iyi anlamaya dönük merak ruhunun yönlendirdiği bir ruhsal yenilenme süreci olmalıydı. Dante iddiasını vurgulamak için yaralı Manfredo'yu, Luka (24:40) ve Yuhanna (20:27) İncillerinde şüpheci Tomas'a yarasını gösteren dirilmiş İsa'ya benzetir. Manfredo'nun yaraları konusunda yazdığı aydınlatıcı makalede John Freccero, İncil metninin "şüpheci Tomas'tan istenen tasdikin aynısını okurdan isteyen işaretlerle dolu" olduğunu söyler. "İsa'nın yaralı bedeni nasıl havarileri tarafından görülüyorsa, Yuhanna'nın metni de inançlılar tarafından okunur." Freccero aynı analojinin Dante'nin şiirinde de işlediğini söyler: "Manfredo'nun varolmayan bir bedene açılmış yaraları, Dante'nin tarihin akışına müdahalesini simgeler. Tabiri caizse yazının kendisidir bu, Dante'nin aksi takdirde algılanmayabilecek bir hakikate tanıklığının izlerini bırakmak için tarih sayfasına işlediği işaretlerdir."[9]

Manfredo kendini Dante'ye şu sözlerle anlatır:

Günahlarım korkunçtu;
ama sonsuz bağışlayıcının kolları uzundu,
başvuran herkesi bağrına basıyordu.
[...]
Umut çiçeği açtığı sürece,
onların ahı yok etmez sonsuz sevgiyi,
geri dönmeyecek biçimde.

Kutsal Kilise'ye karşı çıkıp da
ölen biri, pişmanlık getirse bile sonunda,
hata ettiği sürenin otuz katına

meleklerиyle ve tüm günahkârlarla birlikte sonsuz ateşe mahkûm ediyoruz, ta ki iblisin prangalarını kırana, pişmanlık getirene ve Kilise'nin beklentilerini yerine getirene kadar; onu bedenini incitmesi üzere Şeytan'a veriyoruz ki Hüküm Günü geldiğinde ruhu kurtulabilsin.' Bunun üzerine yardımcıları cevap verir: '*Fiat, fiat, fiat*.' Sonra Papa ve on iki rahip taşımakta oldukları yanan mumları yere atarlar ve rahiplere, komşu piskoposlara aforoz edilmiş kişinin ismi ve aforoz edilme sebebi yazıyla gönderilir ki onunla iletişime girmesinler." ([New York: Appleton, 1905-1914], cilt 1).

9 John Freccero, "Manfred's Wounds," *Dante: The Poetics of Conversion*, haz. Rachel Jacoff, (Cambridge: Harvard University Press, 1986), s. 200-201.

eşit bir süre boyunca,
bu kıyının dışında kalmak zorundadır,
bu süreyi ancak iyi dualar azaltır.[10]

Manfredo'nun hikâyesi yaralardan ve kemiklerden mürekkep bir hikâye. Kantonun daha başlarında Vergilius saati belirtmek için, Brandizio'dan alınmış bedeninin gömülü olduğu Napoli'de çoktan akşam olduğunu söylüyor. Manfredo ise yaralandıktan sonra kemikleri nehir tarafından etrafa saçılmamış, yağmurda ıslanıp rüzgârda savrulmuş olmasa hâlâ Benevento yakınındaki köprünün altında olacağını anlatıyor. Vergilius'un kemikleri İmparatorluk'un emriyle etrafa dağıtılmıştı, Manfredo'nunkilerse Kilise'nin emriyle; her iki durumda da bunlar vaat edilen Kıyamet Günü'nü beklerken vuku bulan geçici yer değiştirmelerdi sonuçta. Şiddet sonucu ölümün gündelik, savaşın ise istisna değil kuralın ta kendisi olduğu bir dünyada, pişmanlık getiren günahkâr için kurtuluş vaadi, "Bu kemikler canlanabilir mi?" sorusunu cevaplamak hayatiydi.[11]

Dante'nin neredeyse çağdaşı olan Fransız şair Jean de Meun, savaşın şiddetinin bir müsabaka, bizim de bu müsabakada piyonlar olduğumuzu ileri sürerek, Manfredo'nun hikâyesini satranç üzerinden anlatıyordu. Kadim bir imgedir bu, *Mahabharata* gibi Sanskrit metinlerine kadar uzanır. On dördüncü yüzyılın başlarına ait Gal destanı *Mabinogion*'da birbirine düşman iki kral, orduları yakındaki bir vadide çarpışırken satranç oynarlar. Sonunda krallardan biri, hasmının teslim olmayacağını anlayıp, altın satranç taşlarını paramparça eder. Kısa süre sonra, her yanı kan içinde bir ulak gelip ona ordusunun katledilmiş olduğunu haber verir. Bir satranç oyunu olarak savaş imgesi o kadar yaygındı ki, Anjou'lu Carlo da bu imgeyi kullanmış, Benevento'da Manfredo'yla yapacağı muharebeden bahsederken karşısındaki alçağı "tahtanın ortasında yoldan çıkmış bir piyonu oynatarak" mağlup edeceğini söylemişti.[12]

10 *Purgatorio* [*Araf*], III:121-41, "Orribili furon li peccati miei;/ ma la bontà infinita ha sí gran braccia,/ che prende ciò che si rivolge a lei.//. . .Per lor maladizion sí non si perde,/ che non possa tornar, l'etterno amore,/ mentre che la speranza ha fior del verde.// Vero è che quale in contumacia more/ di Santa Chiesa, ancor ch'al fin si penta,/ star li convien da questa ripa in fore,// per ognun tempo ch'elli è stato, trenta,/ in sua presunzion, se tal decreto/ piú corto per buon prieghi non diventa."

11 *Purgatorio* [*Araf*], III:25-27, 124-132; Hezekiel 37:3.

12 Guillaume de Lorris ve Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Continuation par Jean de Meun, vv. 6705-6726, haz. Daniel Poition (Paris: Garnier-Flammarion, 1974),

26 Şubat 1266'da yapılan Benevento Muharebesi, Manfredo'nun anlatısının tarihi özü ve İmparatorluk ile Kilise arasındaki çatışmada sembolik nitelikte bir başka hadisedir. Dante'nın asrında savaş sanatında birkaç önemli değişiklik yaşanmıştı: İlki, paralı asker birliklerinin ordularda iyice yaygınlaşmasıydı; ikincisi, süvarilerin hızla hücum ederek düşman birliklerin korkup dağılmasına sebep olan "şok taktikleri" geliştirilmesiydi; üçüncüsüyse, orduların daha çok sayıda düşmanı daha uzak bir mesafeden öldürmesini sağlayan, taş gülle atan toplar gibi ateşli silahlardı.[13] Benevento'da her iki ordu da paralı asker birlikleri kullandı ama şok taktiklerini tek kullanan Carlo'ydu ve bu taktik kendine hayli güvenen Manfredo karşısında çok etkili oldu. Hiç şüphesiz geleneksel silahlar, Manfredo'da Dante'nin yakışıklı savaşçıyı tanıyamamasına neden olan yaraları açmaya yetmişti. *Nuova cronica*'daki bir on dördüncü yüzyıl süslemesi, Carlo'nun kargısını Manfredo'ya saplayışını gösterir (fakat tabii ki alegorik bir resim bu, zira elimizde böyle bir şeyin olduğuna dair hiç delil yok). Kaştaki yarık bir kılıç, bir *doloire* ya da bir balta tarafından açılmış olabilir.[14] Ordularda yaygın olarak kullanılan silahlar kılıç, kargı ve baltaydı; her iki taraf da o sırada henüz epey nadir olan ateşli silahları ve taş gülle atan savaş toplarını kullanmamıştı.

Ateşli silahlar büyük ihtimalle Çin'de on ikinci yüzyılda, barut ise ondan üç yüzyıl önce icat edilmişti. (Barut formülü ilk kez dokuzuncu yüzyıla ait bir Taocu el kitabında görülür. Kitap, bileşenleri istemeden karıştırmamaları için simyacıları uyarır.) Geleneksel olarak Çin barutu "dumanlama"yla, yani kanun gereği her evde uygulanan tütsü ayinleriyle ilişkilendirilmiştir. Bu uygulamalar sadece tedbir amaçlı değil, milattan önce dördüncü yüzyıldan beri kuşatmalar sırasında hücum birliklerini duman perdeleri arkasına saklamak ve düşmanı pompalar ve fırınlarla üretilen zehirli dumana boğmak için de kullanılıyordu. Çin bilimi ve medeniyeti üzerine anıtsal çalışmasında

---

s. 204; *The Mabinogion*, çev. Lady Charlotte Guest (Londra: Dent, 1906), s. 142-50; Anjou'lu Charles, alıntılayan Arno Borst, *Medieval Worlds: Barbarians, Heretics and Artists*, çev. Eric Hansen (Chicago: University of Chicago Press, 1992), s. 209.

13 Bkz. Charles W. C. Oman, *The Art of War in the Middle Ages, A.D. 378-1515*, gözden geçiren ve hazırlayan John H. Beeler (Ithaca: Cornell University Press, 1953), s. 7-9.

14 Giovanni Villani, *Nuova cronica*, haz. Giovanni Porta (Parma: Ugo Guanda, 1991).

Joseph Needham, "Çin teknolojisinin ve biliminin temel özelliklerinden" birinin, "uzak mesafeden etkiye inanç" olduğunu belirtmişti. Savaşta bu inanç kendini ateşli oklarda ve sözde "Rum ateşi"nde gösteriyordu: Arabalarla yangın çıkarmak için yanıcı madde olarak petrol (nafta) kullanan bu teknoloji ilk kez yedinci yüzyıl Bizansı'nda üretilmiş ve Çin'e muhtemelen Arap tüccarlarca getirilmişti.[15]

Taş gülle atan toplar Avrupa'da on dördüncü yüzyıla kadar görülmemişse de (Algeciras Mağribileri 1343'te onları kullanarak Hıristiyan ordularına saldırmıştı), barut bileşiminin bahsi Avrupa'da ilk kez bir asır önce, İngiliz âlim Roger Bacon'ın yazdığı bir metinde geçer. "Güherçile ve diğer maddelerle," diye yazmıştı 1248'de Bacon, "uzak mesafelere fırlatılabilecek bir ateşi suni olarak meydana getirebiliriz. (...) Bu maddenin çok az bir miktarı kullanılarak büyük bir ışık ve korkunç bir patırtı yaratılabilir. Bir kenti ya da bir orduyu yok etmek mümkündür."[16] Fransisken tarikatına giren ve Papa IV. Clemens'in arkadaşı olan Bacon barutu, Uzak Doğu'ya gitmiş diğer Fransiskenlerce Avrupa'ya getirilen Çin havai fişeklerini seyrettiği bir gösteri sayesinde öğrenmiş olabilir.

İronik bir şekilde, Avrupa işi ilk toplar barışın geleneksel sembollerini üreten zanaatkârlarca yapılmıştı: Çan dökümcüleri tarafından. İlk taş gülle fırlatan topun, baş aşağı çevrilip taşlarla ve barutla doldurulmuş bir çan olması hayli muhtemel. Bu eski toplar ilkel, isabetsiz ve hem kullananlar hem de hedefleri açısından tehlikeli silahlardı. Kolaylıkla taşınamıyorlardı da: On dördüncü yüzyılda dev blokların üzerine yerleştiriliyor, sonra da kuşatma bitince sökülüyorlardı.[17]

İlahi Komedya'nın hiçbir yerinde Dante toplardan ya da baruttan bahsetmez, ama rüşvet yiyenlerin cezalandırıldığı hendeğin tasvirinde Venedik Tersanesi'nden bahsedilir. Tersane, Dante tarafından savaş gemilerinin yapıldığı bir yer değil de, hasar görmüş gemilerin kışın kalafatlandığı bir tamirhane gibi tasvir edilir. Tersane bir ölüm

---

15 Joseph Needham, Ho Ping-Yü, Lu Gwei-Djen ve Wang Ling'in katkılarıyla, *Chemistry and Chemical Technology: Military Technology; The Gunpowder Epic. Science and Civilisation in China* cilt 5, bölüm 7 (Cambridge: Cambridge University Press, 1986) s. 1-7 ve 579.

16 Francis Bacon, *The Works of Francis Bacon*, 10 cilt (Londra: W. Baynes and Son / Dublin: R. M. Tims, 1824), cilt 9, s. 167.

17 James Burke, *Connections* (Lodra: Macmillan, 1978), s. 70.

ticareti yeri değil bir onarım yeridir ve kaynayan ziftin içinde dolaşan, etleri kızgın zebanilerin kancalarınca kopartılan rüşvetçilerin yarattığı gülünç sahneyle tezat içindedir.[18]

Söz konusu sahne Manfredo'nun hikâyesiyle bir başka açıdan daha ilişkilidir. Burada Dante kendini zebani bekçilerin kendisine yapabileceklerinden komik bir şekilde korkan, ödlek bir seyirci olarak gösterir. Vergilius'un talimatına uyarak, bir kayanın arkasına saklanıp olup biten ağza alınmaz şeyleri izler. Derken Vergilius zebanilerle konuşup anlaştıktan sonra onu yanına çağırır.

> Rehberim de bana: "Köprünün kayaları
> arasında iki büklüm oturan sen,
> korkmadan yanıma gel şimdi" dedi.[19]

Başka durumlarda, mesela öfkelilerin ve içten içe hınçlananların çürük çamura batırılarak cezalandırıldığı bulanık Styks'i geçerken, Dante günahkârların cezalandırılışını izlemekten memnun olur. Fakat cezalandırılan rüşvetçilerin arasındayken, merakı farklıdır. Seyretmek ister ama görülmek istemez ve aldığı bu dikizleme hazzı tanımlanmamış ve arketipik bir şeyden gelir.

Atom bombasının babası olarak bilinen J. Robert Oppenheimer, Proust'un *Swann'ların Tarafı*'ndaki benzer bir sapkın merak vakasından çok etkilendiğini anlatır. Oppenheimer, Matmazel Vinteuil'ün lezbiyen sevgilisini ölmüş babasının fotoğrafına tükürmeye teşvik ettiği bölümü ezberlemiş: "Belki de, başkalarına yaşattığı ıstırap karşısında duyduğu, hangi adla anılırsa anılsın zalimliğin korkunç ve sürekli bir şekli olan kayıtsızlığı herkeste olduğu gibi kendinde de görebilseydi, kötülüğün o kadar ender rastlanan, olağanüstü, şaşırtıcı, rahat ettirici bir hal olduğunu düşünmezdi" diyordu Proust, Matmazel Vinteuil hakkında.[20] Dante'nin tepkisini önceki sahnelerde verdiği tepkilerden ayıran, rüşvetçilerin acısına karşı kayıtsızlığıdır.

---

18 *Inferno* [*Cehennem*], XXI:7-18.

19 *Age*, 88-90, "E 'l duca mio a me: 'O tu che siedi/ tra li scheggion del ponte quatto quatto,/ sicuramente omai a me to riedi.'"

20 Proust, alıntılayan Ray Monk, *J. Robert Oppenheimer: A Life Inside the Center* (NewYork: Anchor, 2012), s. 114. [Marcel Proust, *Swann'ların Tarafı*, çev: Roza Hakmen (İstanbul: YKY, 2017), s. 165-166.]

Oppenheimer için Romantik kahramanın modern bir çeşidi denmiştir; o da Byron'ın Manfredo'su* gibi (ama Dante'ninkinin aksine) kendi günahları için pişmanlık getirememektedir ve yasak olan bilinmeyeni keşfe çıkmakla bunu yapmaktan kaynaklanan suçluluk duyguları arasında sıkışıp kalmıştır. İnancını terk etmiş bir Yahudi ailenin oğlu olan Oppenheimer, New York'un Upper West Side bölgesinde, hayırsever babasının takdire şayan bir modern sanat koleksiyonu topladığı muazzam bir apartman dairesinde doğmuştu. Böylece, Renoir'ların ve Van Gogh'ların arasında büyürken bir taraftan da annesiyle babasından kendileri kadar şanslı olmayanlara yardım etmek için Ulusal Çocuk Emeği Komitesi ve Siyahi İnsanların Gelişmesi Cemiyeti gibi kuruluşları finanse etme yükümlülüğünü öğrenmişti. Oppenheimer erken gelişmiş, yalnız, sorgulayan bir çocuktu ve bilime, özellikle de kimyaya büyük bir tutkuyla ilgi duyuyordu. Ancak matematik zayıf noktasıydı ve daha sonra, müthiş bir teorik fizikçi olarak nam saldığında bile matematiği meslektaşlarınca profesyonel standartlara göre mükemmelikten uzak bulunacaktı. Manfredo gibi onu da, dünyayı oluşturan maddelerin fiziksel işleyişleri, onları yöneten soyut kurallara nazaran daha çok ilgilendiriyordu.[21]

Yalnız bir genç adam olarak, Oppenheimer'in davranışları değişken görünüyordu. Bazen melankolikleşiyor, başkalarıyla konuşmaya, hatta onların varlığını fark ettiğini göstermeye bile yanaşmıyordu; bazen tuhaf bir şekilde sevinçli oluyor, Fransız edebiyatından ve kutsal Hindu metinlerinden uzun alıntılar yapıyordu; birkaç kez ise arkadaşlarına deliliğin eşiğinde gibi görünmüştü. Bir keresinde, Cambridge Üniversitesi'nde geçirdiği yıl içinde, öğretmeninin masasına zehirli bir elma bırakmış, bu olay babasının onu bir psikiyatra gösterme sözü vermesiyle örtbas edilmişti. Seneler sonra Oppenheimer, Los Alamos nükleer laboratuvarının yöneticisi olduğunda iş arkadaşları onu ürkütücü buldular. Bir yandan sıkça düşüncelere dalıp gidiyor, uzaklardaymış gibi sessizce dolaşıyordu; öte yandansa askeri makamların idaresine tereddüt etmeksizin boyun eğiyordu; hem de İstihbarat Servisi'nin, liberal görüşlerinden ötürü onun bir komünist casusu olduğundan şüphelenmesine ve

21 Kai Bird ve Martin J. Sherwin, *American Prometheus: The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer* (New York: Knopf, 2005), s. 11.

* Lord Byron'ın şiirinde "Manfred" diye geçmektedir. (ç. n.)

ona pek saygı göstermemesine rağmen. Savaştan sonra Oppenheimer Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği'nden nükleer bir çatışmaya mahal vermemek için teknolojik bilgilerini paylaşmaları ricasında bulununca, rakipleri bu uzlaştırıcı tavrında onu hain diye damgalamak için yeterince sebep buldular.

Bir nükleer silahın, yani Dante'nin devrindeki o çok daha ilkel, taş gülle atan topun muazzam şekilde gelişmiş torununun nasıl yapılacağı sorusu, sadece teorik bir problem değil, bir mühendislik problemiydi de. Amerikan bilim insanları kendi bombalarını yapmadan Almanların bir bomba geliştirebileceğinden korktuğu için, Los Alamos laboratuvarı inşaatının hızla ilerlemesi gerekiyordu. Öyle ki, inşaat devam ederken bir taraftan fiziğe dair bazı problemler hâlâ çözülmekteydi: "Uzaktan etki" sorununun kendisi tam olarak formüle edilemeden "uzaktan etki" için gereken stratejilerin şekillendirilmesi gerekiyordu. Tuğgeneral Leslie Groves, Los Alamos merkezi için yönetici konumuna Oppenheimer'ı seçerken onu en çok etkileyen, bu bilim insanının soyut teoriden atom bombasının yapılması gibi somut bir sonuca nasıl gidileceği probleminin pratik yönlerini iş arkadaşlarından çok daha iyi anlamasıydı.

Vaziyet 7 Mayıs 1945'te Almanya'nın teslim olması ve böylece nükleer saldırı tehlikesinin son bulmasıyla birlikte değişti. Temmuz ayında Oppenheimer'ın meslektaşları arasında "Japonya'ya uygulanacak müeyyideler kamuoyuna ayrıntılı şekilde açıklanmadığı ve Japonya bu müeyyideleri bilmesine rağmen teslim olmayı reddetmediği halde" hükümeti bombayı kullanmamaya çağıran bir dilekçe dolaşmaya başladı. Oppenheimer 17 Temmuz dilekçesini imzalayan 70 kişi arasında yoktu.[22]

Bir gün önce, 16 Temmuz'da, bomba Oppenheimer'ın Trinity ("Teslis") adını verdiği yerde denenmişti. Oppenheimer koruyucu bir bariyer arkasında kontrollü patlamaların etkilerini gözlemlerken, kayasının arkasına geçmiş, saklandığı yerden zebanilerin yaptıklarını seyreden Dante'ye benzemiş olmalı. Bundan yirmi yıl sonra konuşan Oppenheimer, ünlü mantar bulutuna yol açarak patlayan ilk atom bombasının, aklına *Bhagavad Gita*'dan bir dizeyi

22 "Birleşik Devletler Başkanı'na Dilekçe," 17 Haziran 1945, ABD Ulusal Arşivi, Belge grubu 77, Başmühendis Kayıtları, Manhattan Mühendis Bölgesi, Harrison-Bundy Dosyası, Dosya 76, http://www.dannen.com/decision/45-07-17.html.

getirdiğini söyledi. Tanrı Vişnu ölümlü Prens'i görevini yerine getirmesi için ikna etmeye çalışırken ona şunu diyordu: "Şimdi ben Ölüm oldum, dünyaları yok eden."[23]

Başarıyla sonuçlanan testten sonra, bombanın hedefi olarak dört Japon şehri önerildi: Hiroşima, Kokura, Niigata ve Nagasaki. Nihai karar saldırıdan sadece birkaç gün önce verildi: Bu şehirler arasında Müttefik esir kampının bulunmadığı tek yer olduğu için Hiroşima seçildi. 6 Ağustos 1945'te, yerel saatle sabah saat 08.14'te, pilot Paul Tibbets'ın annesinin adını taşıyan *Enola Gay* uçağı bombayı bıraktı. Kör eden bir ışığı iki şok dalgası izledi, diye hatırlıyor Tibbets. İkinci dalgadan sonra "dönüp Hiroşima'ya baktık. Şehrin üstünü o feci bulut kaplamıştı ... fokur fokur yükseliyor, mantar biçimi alıyordu, korkunç ve inanılmaz derecede yüksekti."[24]

Proust'un pasajında Oppenheimer'ı öylesine güçlü bir şekilde etkileyen ikilik, kendi hayatında da görülüyordu. Bir taraftan, onu evrenin iç işleyişine dair sorular sormaya götüren zekâ dolu bir merakla, bilimsel arayışa hayranlık duyuyordu; öbür taraftansa böyle bir merakın sonuçlarıyla yüzleşmişti – gerek bencil hırsının Manfredovari bir egoizme yaklaştığı kişisel hayatında, gerekse bir bilim insanı olarak tasavvur edilmiş en ölümcül silahın sorumlusu haline geldiği kamusal hayatında. Oppenheimer hiçbir zaman bu sonuçlardan, merakın kendisi değil de o merakın kullanılmasının dereceleri ve sınırları açısından bahsetmedi.

Daha sonra, bomba atıldığı sırada Hiroşima yakınlarında olan Cizvit rahibi Peder Siemes, üstlerine raporunda şöyle yazdı: "Meselenin can alıcı noktası, şu anki haliyle topyekûn savaşın, haklı bir amaca hizmet ettiğinde dahi, haklı bulunabilir olup olmadığı. Ne tür bir iyiliğe yol açacaksa, o iyiliği çok aşan bir maddi ve ruhani kötülük yok mu yol açtığı sonuçlarda? Ahlak kuramcılarımız bu sorunun net bir cevabını bize ne zaman verecek?" Dante'nin cevabı ise, Adiller Göğü'ndeki kartal tarafından verilir: Tanrı'nın adaleti insan adaleti değildir.[25]

---

23 Oppenheimer, alıntılayan Robert Jungk, *Brighter than a Thousand Suns: A Personal History of the Atomic Scientists*, çev. James Cleugh (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1960).

24 Tibbets, alıntılayan Monk, *J. Robert Oppenheimer*, s. 462.

25 Peder Siemes, alıntılayan John Hersey, *Hiroshima* (New York: Knopf, 1946), s. 117-18; *Paradiso* [*Cennet*], XVIII:91-93.

Oppenheimer'ın biyografisini yazanlardan biri, Proust paragrafını alıntılayarak onu Oppenheimer'ın ömrünün sonuna doğru yaptığı bir açıklamayla kıyaslıyor. Savaştan sonra kurulup CIA tarafından finanse edilen anti-komünist bir kuruluş olan Kültürel Özgürlük Kongresi'nin de desteğiyle gerçekleştirilmiş bir konferansta şöyle diyor Oppenheimer:

> Şimdiye kadar, hatta neredeyse ilanihaye uzamış ergenliğim döneminde daha da fazla olmak üzere, konu gerek bir fizik makalesi, gerek bir ders, bir kitabı nasıl okuduğum, bir dostla nasıl konuştuğum, nasıl sevdiğim olsun, nadiren bir eyleme geçmiş, nadiren bir şey yapmış ya da yapmakta başarısız olmuşumdur ki içimde birden çok kötü bir his, bir yanlışlık duygusu uyandırmasın. Gördüğümün hakikatin sadece bir parçası olduğunu anlamadan başka biriyle yaşamak ... imkânsız bir hal almıştı benim için ... ve gidişatı değiştirip de makul bir adam olmaya çalışırken, yaptığım şey hakkındaki kaygılarımın haklı ve önemli olduğunun, fakat hikâyenin tamamını teşkil etmediğinin, onlara bakmanın başka, bütünleyici bir yolu da olması gerektiğinin, çünkü başka insanların onları benim gördüğüm gibi görmediğinin farkına varmam gerekiyordu. Ve onların gördüğü şeye ihtiyacım vardı benim, *onlara* ihtiyacım vardı.[26]

Manfredo'nun da buna ihtiyacı vardır. Kendi görüşleri yeterli değildir. Dante'ye hikâyesini anlatması gerekir, hem de sırf şair dünyaya döndüğünde kızının, "iyi kalpli Constanza"nın onu kurtaracak dualarını almak için değil. Sembol ve alegori olarak, tarih oyununda bir piyon ve ölümsüz bir şiirde dizeler olarak Manfredo, Dante'nin kendi anlatısının kelimelerine tercüme edilmiş olarak gördüğü şeyleri bilmeye ihtiyaç duyar. Bu yansıtma niteliğindeki eylemle Manfredo belki de kurbanlarına yönelik, onu günahlarından arındıracak bir şefkat duyacak, tamamen pişman olmasının önemini anlayacak ve hiç şüphesiz "korkunç günahlar"ına rağmen kurtuluşunun mutlaka geleceğine inanacaktır.

---

26 Oppenheimer, alıntılayan Monk, *J. Robert Oppenheimer*, s. 115.



Karanlık ormandan çıkan Dante, üç vahşi hayvanın tehdidi altında. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in I. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

13
Neye Sahip Olabiliriz?

Para kavramını anlayamıyorum. Çocukken Monopoly takımımdaki kâğıt para ile annemin çantasından çıkanlar arasında, beylik anlamdaki fark dışında gerçek bir fark olduğunu hiç hissetmezdim: Biri arkadaşlarımla oynadığım oyunlarda kullanılırdı, diğeri de annemle babamın her akşam oynadığı iskambil oyunlarında. Ressam Georgine Hu tuvalet kâğıdı üzerine "banknot" dediği şeyler çizer ve psikiyatrının seanslarını bununla öderdi.

Para, icadından hemen sonra, mal ve hizmetlerin bir sembolü olarak anlamını tamamen kaybetti ve sadece kendisinin eşdeğeri halini aldı: Para eşittir para. Edebi ve sanatsal semboller ise, bunun tersine, sembolize ettikleri şeyler gerçek olduğu için sınırsız keşiflere izin verir. Yüzeyde, Kral Lear her şeyi kaybeden ihtiyar bir adamın hikâyesidir, ama okumamız orada durmaz: Hikâyenin şiirsel gerçekliği ısrarlıdır ve geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki tecrübelerimiz boyunca yankılanır. Buna karşılık bir dolarlık kâğıt para sadece bir kâğıt paradır ve ister Amerikan Federal Rezerv Sestemi tarafından basılmış, ister bir naif ressam tarafından yapılmış olsun, kâğıt yüzeyinden öte bir gerçekliği yoktur. Fransa kralı VI. Philip, kral olduğu için kendisi bir şeyin değeri ne kadar dediyse, o şeyin değerinin o kadar olduğunu söylemişti.

Bir süre önce, mali konularda bilgili olan bir dostum bana ulusal ve uluslararası işlemlerde bahsi geçen olağanüstü toplamların aslında var olmadığı yolundaki bilinen gerçeği açıklamaya çalıştı: Bunlar kavranması zor istatistiklere ve falcıların tahminlerine dayanan, inanca tabi şifrelerdi. Arkadaşımın sözlerini dinleyince insana ekonomi bilimi aşağı yukarı fantastik edebiyatın başarılı bir branşıymış gibi geliyordu.

James Buchan'ın paranın anlamı hakkındaki olağanüstü kitabında dediği gibi para, "donmuş arzu"dur: "Âşıklar arasında olduğu gibi hayalgücüne bir ödül" veren "cisimlenmiş arzu." Eski yüzyıl-

larımızda, diye açıklıyor Buchan, "para, iç nitelik ve işlevlerini insanların ancak hayal edebileceği ender ve güzel öğünler tarafından garanti edilir gibiydi." Sonraları bu garanti sadece "bir topluluğun yansıtılmış otoritesi" halini aldı, önce prenslerin, sonra tüccarların, sonra da bankaların.

Sahte inançlar canavarlar doğurur. Boş sembollere duyulan güven, çoğunluk için dolambaçlı yasalar ve korkutucu cezalar, mutlu azınlık içinse çapraşık muhasebe stratejileri ve müstehcen zenginlik anlamına gelecek, şans düzenleri ve formalite mevzuattan oluşan mali bürokrasilere yol açabilir. Dünyanın mali düzeneğini karıştırmaya ve karışıklığını çözmeye ayrılan zaman ve enerji, bürokratik üyeleri salatalıklardan güneş ışığı çıkarmak için var güçleriyle çalışan, *Gulliver*'daki Projeler Akademisi'nin icatlarını gölgede bırakabilir. Bürokrasi, toplumlarımızın her birine, hatta Ahiret'tekilere bile bulaşır. Cehennem'in yedinci dairesinde, doğaya karşı suç işlemiş olanlar hiç durmadan koşturulur ama Brunetto Latini'nin Dante'ye açıkladığı gibi "Bu sürüdeki biri, bir an duraklayacak olursa yüz yıl boyunca / korumasız yatar, yağan ateş altında." Çoğu bürokratik işlemde olduğu gibi, hiçbir açıklamada bulunulmaz.

Arjantin'de 2006'daki ekonomik kriz sırasında, Kanadalı Scotiabank ve İspanyol Banco de Santander gibi bankalar bir gecede kapanıp binlerce insanı birikimlerinden edince, Arjantin orta sınıfının önemli bir kesimi evinden oldu ve sokakta dilenmek zorunda kaldı. Besbelli ki artık kimse medeni bir toplumun adaletine inanmıyordu. Bu ideoloji kaybının ve bir hukuki yapıya inancın yitirilmesinin suçlusu, uluslararası finans devleri ile onların çabuk kazanç ve kurumsal yozlaşma üzerine kurulu politikalarıydı. Doğrusu üst sınıfları, askeriyeyi, hatta her bir ticari işlemde az ya da çok fiilen para verilen işçi sendikası liderlerini yozlaştırmak zor değildi. Aynı zamanda, tefeciler kendi faizlerinden olmamaya da dikkat ediyordu. Arjantin'in bütün finansal ve entelektüel gücünü tüketmiş görünen askeri diktatörlüğün dehşetinin ardından bile, tefeciler muazzam kazançlar sağlamıştı. 1980 ile 2000 arasında (2011 yılının Dünya Bankası Dünya Kalkınma Göstergeleri'ne göre) Latin Amerika devletlerinin özel alacaklıları, borç verdikleri paranın üzerine 192 milyar dolar faiz aldı. Aynı yıllar içinde, Uluslararası

Para Fonu (IMF) Latin Amerika'ya 71,3 milyar dolar borç verip 86,7 milyar dolar geri alarak 15,4 milyar dolar kâr etti.

Elli yılı aşkın süre önce, Arjantin başkanı olarak uzun süreli yönetimi sırasında Perón, Disney'nin Varyemez Amca'sı gibi, "Merkez Bankası'nın koridorlarında yürüyemediğini, çünkü altın külçelerle tıka basa dolu olduklarını" söyleyerek böbürlenmeyi severdi. Ama o 1955'te ülkeden kaçtıktan sonra üzerinde yürüyecek altın kalmadı, Perón ise uluslararası mali listelerde dünyanın en zengin adamlarından biri olarak yer aldı. Perón'dan sonra hırsızlıklar devam etti, hatta arttı. IMF tarafından birkaç sefer Arjantin'e ödünç verilen parayı aynı malum kabadayılar cebellezi etti: Her birinin adı her Arjantinli'ye aşina gelen bakanlar, generaller, işadamları, sanayiciler, kongre üyeleri, bankacılar, senatörler.

IMF'nin daha fazla para borç vermeyi reddetmesi, nasıl olsa yeniden çalınacağı yolundaki sağlam önermesine dayanıyordu (hırsızlar birbirinin alışkanlıklarını pek iyi bilir). Ancak bu, yiyecek hiçbir şeyleri ve altında uyuyacak bir çatıları kalmamış yüz binlerce Arjantinli'yi teselli etmiyordu. Pek çok mahallede insanlar takasa başvurmaya başladı ve bir süre, paralel bir ekonomi hayatta kalmalarını sağladı. Ekmek yapma veya dikiş dikme gibi şiir de bir para birimi haline geldi: Yazarlar bir yemeğe karşılık bir şiir ya da giysiye karşılık bir yazı verirdi. Bu doğaçlama sistem bir süre işledi. Sonra tefeciler geri döndü.

Referanslar: Bruno Ducharme, Estelle Lemaître ve Jean-Michel Fleury (haz.), *ABCD: Une collection d'Art Brut*, 8 Temmuz-22 Ekim 2000 tarihleri arasında Musée Campredon de l'Isle-sur-la Sorgue'da düzenlenen "Güzelliğin Delileri" sergisi dolayısıyla hazırlanan yapıt (Arles: Actes Sud, 2000), s. 282-283; James Buchan, *Frozen Desire: The Meaning of Money* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997) s. 18, 269; *Inferno* [*Cehennem*], XV:37-39, "qual di questa gregga/ s'arresta punto, giace poi cent' anni/ sanz' arrostarsi quando 'l foco il feggia"; Dünya Bankası göstergeleri, *Le Monde Diplomatique*, Şubat 2002, s.13; Felix Luna, *Argentina: de Perón a Lanusse, 1943-1973* (Buenos Aires: Planeta, 2000), s. 43.

Ve iştah, bir evrensel kurt,
İrade ve iktidarla iki kat desteklenmiş bu denli,
İster istemez evrensel bir av da olmalı,
Ve sonunda kendisini yiyip bitirmeli.

Shakespeare, *Troilus ve Cressida*, 1.3.119-24

Zamanın tarihçileri Manfredo'ya Dante kadar kibar davranmadı. On dördüncü yüzyılın sonunda Leonardo Bruni, Manfredo'nun "Kralın akrabalarının rızası hilafına kraliyet adını gasp etmiş bir cariyenin çocuğu olduğu" gerçeğini vurguladı. Manfredo'nun çağdaşı Giovanni Villani ise, onun "Babası kadar sefih" olduğunu "ve soytarılar, saray mensupları ve fahişelerin arkadaşlığından hoşlanıp daima yeşil" giydiğini yazdı. "Müsrifti (ve) ömür boyu Tanrı'ya da azizlerine de hiç aldırmamış, aklı fikri bedensel hazlarda bir Epikürcüydü."[1] Ama Manfredo'nun günahı, Statius'unki gibi (kendisinden daha sonra yine bahsedeceğiz), tamahkârlıktan çok savurganlıkmış gibi görünüyor.

Karanlık ormandan çıktıktan sonra güzel dağa tırmanmaya çalışırken Dante'nin yolu üzerinde duran üç hayvandan en kötüsü, Vergilius'un ona söylediğine göre, dişi kurttur. Üç hayvanın ortak esin kaynağı, Kudüs'ün günahkârlarını cezalandırmaya davet edildikleri Kitab-ı Mukaddes'teki Yeremya bölümüdür: "Bu yüzden ormandan bir aslan çıkıp onlara saldıracak, çölden gelen bir kurt onları parça parça edecek, bir pars kentlerinin önünde pusu kuracak, oradan çıkan herkes parçalanacak. Çünkü isyanları çok, döneklikleri sayısızdır" (5:6). Ama Dante'de hep olduğu üzere, onun bahsini ettiği yaratıklar ve tarif ettiği yerler aynı anda hem gerçek şeyler hem de gerçek olan şeylerin simgeleridir. Tarifleri asla yalnızca simgesel değildir: Cangrande'ye yazdığı mektupta tavsiye ettiği çeşitli okuma düzeylerine de izin verir her zaman. Bu mektupta Dante kendi şiir projesini açıklayarak okurlarının düz

1 Leonardo Bruni, *History of the Florentine People*, 1.2.30, haz. ve çev. James Hankins (Cambridge: Harvard University Press, 2001), s. 141; Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, haz. Giovanni Porta (Parma: Ugo Guanda editore, 1991), cilt 2, s. 52.

bir yorumla başlamaları, ardından da alegorik, ahlaki ve anagojik ya da mistik yorumlarla devam etmeleri gerektiğini söyler.[2] Hatta bu çok düzeyli okuma bile yeterli değildir.

İlk hayvan, "hafif ve çok çevik, benekli bir postla kaplı leopar ya da panter", Antik Roma geleneğine göre arzu köpekleri gibi, Venüs'ün dost hizmetkâr hayvanlarından biridir ve bu yüzden de Dante'nin hayvan hikâyelerinde şehvetin, zevk ve rahatına düşkün gençliğimizde üstümüze çullanan ayartıcı gücün bir alegorisidir. İkincisi, "başı dik ve kuduz açlığıyla" aslan, Aziz Markos'un sembolik hayvanı değil, bize yetişkinliğimizde gelen kibrin, yani kralların günahının bir simgesidir. Üçüncüsüyse dişi kurttur.

> Ve cılızlığı bin bir istek dolu,
> çok kişiye neler çektirdiği
> besbelli bir kurt, üstelik dişi
>
> görünce beni, kapıldığım korku
> öyle kesti ki elimi ayağımı,
> kalmadı artık tepeye tırmanma umudu.[3]

O vakte kadar Dante'nin duyguları umut ve korku arasında gidip gelmiştir: Orman korkusunun hemen arkasından gelen dağın ışıltılı zirvesinin rahatlatıcı görünüşü; açık denizde boğulma görüntüsünün ardından kıyıda kurtarılma duyusu; leopar korkusunu izleyen, sabah ışığında vahşi hayvanla karşılaşmaktan bir iyilik çıkabileceği önsezisi. Ancak dişi kurtla karşılaştıktan sonra Dante artık dağın tepesine sağ salim ulaşmayı bekleyemeyeceği hissine kapılır. O yüzden de, Vergilius'un ona rehberlik etmek için ortaya çıkmasından hemen önce, umudunu yitirmiş haldedir.

Eğer leoparın günahları zevk ve rahatına düşkünlüğün günahları, aslanınkiler ise mantıksızlığın günahlarıysa, dişi kurdunkiler

2 Dante Alighieri, *Epistola* XIII, *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*, haz. M. Barbi vd. (Floransa: Bemporad, 1921), s. 436-46.

3 *Inferno* [*Cehennem*], I:32-33, "leggera e presta molto/ che di pel macolato era coverta"; leoparın Venüs'ün dost hizmetkârlarından biri olması hakkında bkz. Vergilius, *Aeneid*, I:323; *Inferno* [*Cehennem*], I:47, "con la test' alta, e con rabbiosa fame"; 49-54,"Ed una lupa, che di tute brame/ sembiava carca ne la sua magrezza/ e molte genti fé già viver grame// questa mi porse tanto di gravezza/ con la paura ch'uscia di sua vista/ ch'io perdei la speranza de l'altezza."

de tamah günahlarıdır; boş şeylere duyulan özlem, Cennet'in bütün vaatlerinin üstünde dünyevi zenginliğin peşinden koşmak. Pavlus'un yoldaşı Timoteos'un "çünkü her türlü kötülüğün bir kökü de para sevgisidir. Kimileri zengin olma hevesiyle imandan saptılar, kendi kendilerine çok acı çektirdiler" diye yazdığı malum (1 Timoteos 6:10). Selamet yolu üzerindeki Dante'yi de o gözü doymaz açlık tehdit eder, belki maddi kazançla değil ama gene de bu dünyaya ait olan şeylerle ayartmaya çalışır onu –servetle gelen ün, mülkiyetle gelen itibar, yurttaşlarının alkışları– ve bu gizli özlemler onu karanlık ormanın kenarına çeker ve üstüne öyle bir yük bindirir ki, Dante artık ruhsal bir yükseliş umudu besleyemeyeceğini hisseder. Dante başka günahların da suçunu taşıdığını bilir: Onu Beatrice'nin anısından bir başka kadına arzu duymaya döndüren, gençliğe özgü şehvet; Cennet Bahçesi'nde Beatrice tarafından mahcup edilene kadar, ölülerle konuşmalarında bile asla tamamen yok olmayan ve hep geri dönen kibir. Ama dişi kurdun günahı yalnızca onu değil, bütün toplumunu, hatta bütün dünyayı tehdit edendir. Tehditten kaçınmak için, der Vergilius ona, başka bir yola sapmalı.

çünkü seni bağırtan bu hayvan,
kimsenin geçmesine izin vermez yolundan,
karşısına dikilip er geç parçalar onu;

öyle kötü, öyle pistir ki huyu,
doymak bilmez oburluğu,
doydukça karnı, daha da açılır iştahı.[4]

Peki ama bu korkunç harislik günahı tam olarak nedir? Hiçbir günah diğerlerini dışarıda bırakmaz: Bütün günahlar birbirine karışır ve birbirinden beslenir. Yanlış bir nesneye yöneltilmiş aşırı sevgi açgözlülüğe yol açar, açgözlülük de birkaç başka kötülüğün kökündedir: Tamahkârlık, tefecilik, aşırı savurganlık, insanın boyunu aşan hırs ve bütün bunlarla birlikte, istediğimizi elde etmemizi engelleyenlere karşı öfke ile bizden daha fazlasına sahip olanlara karşı haset. Bu yüzden dişi kurdun günahının birçok adı vardır.

4 *Age*, 94-99, "ché questa bestia, per la qual tu gride/ non lascia altrui passar per la sua via/ ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide:// e ha natura sì malvagia e ria/ che mai non empie la bramosa voglia/ e dopo 'l pasto ha più fame che pria."

Aziz Thomas Aquinas (bir kez daha Dante'nin ahlaki ilkeleri için kaçınılmaz bir kaynak) bu sefer Aziz Basileios'tan alıntı yaparak şöyle diyor: "Sakladığın aç adamın ekmeğidir, istiflediğin çıplak adamın pelerini, sahip olduğun da muhtaç adamın parası, bu yüzden de yetişebildiğin kadarını yağmalıyorsun." Ve Aquinas tamah ya da hırsın, bir yandan başka birinin malını adaletsizce almak ya da alıkoymaktan oluştuğu için adalete karşı olduğunu, diğer yandan da ölçüsüz bir servet düzeyine işaret ettiği için kendini hayırseverlikten muaf tuttuğunu ekliyor. Aquinas hırsın, işi zenginlikleri Tanrı'dan fazla sevmeye vardırmadığı zaman ölümcül değil de affedilebilir bir günah olduğunu savunsa da, "zenginlik arzusunun, aslını söylemek gerekirse, ruha karanlık getirdiği" sonucuna varıyor. Eğer kibir Tanrı'ya karşı en büyük günahsa, harislik bütün insanlığa karşı en büyük günahtır. Işığa karşı bir günahtır.[5] Dante'nin kozmolojisinde harisler derecelerine göre yerleştirilmiştir. Cehennem'in dördüncü dairesinde tamahkârlar ile müsrifler vardır; altıncısında halklarından çalan tiranlar ile şiddete başvurarak onları soyan eşkıyalar; yedincide tefeciler ve bankerler; sekizincide sıradan hırsızlar ve kilise makamlarıyla kamu dairelerini satmış olanlar; dokuzuncuda hainlerin en büyüğü, Tanrı'nın Kendisi'nin nihai gücüne göz dikmiş olan Lucifer. Araf'ta sistem tersine döner (çünkü tırmanış en kötüden iyiye doğrudur) ve harisliğin yeni çeşitlemeleri ile sonuçları eklenir. Araf'ın ikinci taraçasında haset edenler, üçüncüsünde öfkeliler, beşincide tamahkârlar arındırılır.

Harislik çeşitli şekillerde cezalandırılır ve temizlenir: Cehennem'in, zenginlikler tanrısı Plutus (Vergilius ona "lanetlenmiş bir kurt" diyor) tarafından korunan dördüncü dairesinde, tamahkârlar ile müsrifler büyük ve birbirine zıt yarım daireler halinde kocaman kaya parçalarını itip karşılıklı birbirlerine çarparak "Niye tutuyorsun sen?" ve "Niye saçıyorsun sen?" diye bağırırlar. Dante tamahkârların büyük kısmının başının tepesinin tıraşlı olduğunu fark eder: Vergilius onların rahipler, papalar ve kardinaller olduğunu söyler. Dante hiçbirini tanıyamaz: Vergilius ona "sürdükleri kirli yaşam yüzlerini kararttığı için / şimdi de

5 Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, bölüm 2, soru 32, madde 5, cilt 3, s. 1322.

onları tanınmaz kıldığı"nı söyler. Talih'in elindeki nimetlerle alay ettiler, der ve şimdi "ayın altındaki gelmiş geçmiş altının tümü bu yorgun ruhlardan birinin olsun dinlenmesine yetmez çünkü." İnsanlar, diye açıklar Vergilius, Tanrı'nın Talih'in dünyevi nimetleri bir insandan diğerine tekrar tekrar dağıtmasına ve böylece sonsuz bir akışta birini zengin diğerini fakir kılmasına izin veren hikmetini anlayamazlar.[6]

Tamahkârlık, *İlahi Komedya*'da sık sık ortaya çıkan bir temadır; müsriflerin günahının üstünde fazla durulmaz. Statius'un durumu ise istisna oluşturur. Araf'ta Vergilius, Statius'un tamahkârlık günahı yüzünden lanetlendiğine inanır ve kendisi gibi şair olan Statius'a bunca hikmet sahibi birinin nasıl olup da böyle bir hataya kurban gittiğini sorar. Statius gülümseyerek günahının bunun tam karşıtı olduğunu söyler.

> Böylece ellerimizin gereğinden fazla açılabildiğini
> Para harcayabildiğimizi öğrendim, tövbe dedim,
> Öbür kötülüklere dediğim gibi.[7]

Savurganlık konusu sonra bırakılır ama tamahkârlığın peşi bırakılmayıp izlenir. Talih'in esrarengiz işlerinin içinde, yalnızca para canlısı olmakla kalmayan ama başkalarının bedbahtlığından da kâr sağlamaya çalışanlar vardır: Dante bunlara Cehennem'de tamahkârların üç daire aşağısında rastlar. Kanatlı canavar Geryon'u uçurumdan çağırdıktan sonra Vergilius Dante'ye, kendisi Geryon'a onları aşağı taşıması konusunda talimat verirken, Dante'nin de yanan kumun kıyısında birbirine sokulmuş bir grup insanla konuşması gerektiğini söyler.

> gözlerinden okunuyordu çektikleri;
> oralarına buralarına götürüyorlardı ellerini,
> kızgın tabandan, alevlerden korunmak için:

---

6 *Inferno* [*Cehennem*], VII:8, "maledetto lupo"; 30, "'Perchè tieni?' e "Perchè burli?'"; 53-54, "la sconoscente vita che i fé sozzi,/ ad ogne conoscenza or li fa bruni"; 64-65, "tutto l'oro ch'è sotto la luna/ e che già fu, di quest' anime stanche/ non poterebbe fare posare una."

7 *Purgatorio* [*Araf*], XXII:43-45, "Allor m'accorsi che troppo aprir l' ali/ potean le mani/ spendere, e pente' mi/ così di quel come de li altri mali."

yazın pire, sinek, büvelek ısırınca,
köpekler de böyle yapar,
ayaklarıyla, burunlarıyla.[8]

Bu, Vergilius'un Dante'yi bir grup günahkârı gözlesin diye tek başına ilk (ve son) kez yollayışıdır ve Dante hiçbirini tanıyamaz, daha önce tamahkârlar dairesinde de tanıyamadığı gibi. Yanan kumda, gözleri yere dikilmiş halde tefecilik günahından suçlu bankerler oturur: Boyunlarından, üzerine aile armaları işlenmiş para keseleri sarkar. Padovalı olduğunu söyleyen birisi, Dante'ye Floransalılarla çevrili olduğunu bildirir. Kısa bir pasajdır çünkü bu lanetli ruhlar üzerinde uzun uzadıya durmak gereksiz görünür, Dante de onlara kati bir horgörüyle davranır. Bu ruhlar mantıktan yoksun hayvanlar gibidirler, tamahkârlıklarının tutsağıdırlar. Jestleri, para keselerinde resmi olan hayvanlarınkilere –tıka basa yemiş kaz, açgözlü bir dişi domuz– benzer; Dante'nin gördüğü, son mimiği burnunu yalamak için ağzını öküz gibi büzmek olan Pisalı gibi.

Tefecilik doğaya karşı işlenmiş bir günahtır, çünkü tabii olarak ürün vermeyen bir şeyde kâr bulur: Altın ve gümüş. Tefecilerin faaliyetinin –paradan para yapmak– kökü toprakta da değildir, diğer insanlara yönelik ilgide de. Bu yüzden de cezaları hazinelerinin alındığı toprağa ebediyen bakmak ve başkalarının yanında kendilerini terk edilmiş hissetmektir. Dante ile aynı çağda yaşamış olan Siena'lı Gerard, "tefecilik kötücüldür ve kötülüğe bağlıdır, çünkü doğal bir şeyin doğasını aşmasına, yapay bir şeyin ise onu yaratan beceriyi aşmasına neden olur, ki bu, Doğa'ya tamamen aykırıdır" diye yazmıştı. Gerard'ın savına göre doğal şeylerin –yağ, şarap, tahıl– doğal bir değeri vardır; yapay şeylerin ise –madeni para ve külçe– ağırlıkla ölçülen bir değeri. Tefecilik, ilki karşılığında daha fazlasını isteyerek ve ikincisinin doğal olmayan bir şekilde kendini çoğaltmasını talep ederek, ikisini de tahrif eder. Tefecilik çalışmanın zıddıdır. On beşinci

8 *Inferno* [*Cehennem*], XVII:46-51, "Per li occhi fora scoppiava lor duolo:/ di qua, di là soccorrien con le mani/ quando a' vapori, e quando al caldo suolo:// non altrimenti fan di state i cani/ or col ceffo o col piè, quando son morsi/ o da pulci o da mosche o da tafani."

yüzyılda yazan İspanyol şair Jorge Manrique, "elleriyle yaşayanlar / ve zenginler" arasında bölünmüş bu dünyamızı ancak ölümün eşitleyeceğini teşhis etmişti.[9]

Kilise, tefeciliğe müsamaha göstermedi. 1179'daki Üçüncü Laterano Konsili'nden 1311'deki Viyana Konsili'ne kadar bir dizi kararname tefecilerin aforoz edilmesini emretti, önce borçlularının faizini geri vermedikleri sürece onları Hıristiyan usulü gömülme hakkından mahrum bıraktı ve yerel yönetimlere tefecilerin faaliyetlerine izin vermeyi yasakladı. Bu dini emirlerin kökleri, başka Yahudilere ödünç verilen paradan faiz almayı yasaklayan (ama Musevi olmayanlardan faiz almaya izin vardı) kadim Yahudi haham hukukuydu. Aziz Ambrosius da bu fikre katılarak ve biraz sert biçimde, "Faiz alma hakkınız yok, öldürmeye hakkınız olan kişiden almak hariç" diye yazmıştı. Aziz Augustinus, her ne durumda olursa olsun faiz almanın meşrulaştırılmış soygunculuktan farklı olmadığını düşünüyordu. Ancak teoride tefecilik hem günah hem de kilise hukukuna göre suç olsa da, pratikte, Ortaçağ İtalya'sının büyüyen parasal ekonomisinde bu yasaklar pek de uygulanmazdı. Örneğin, Floransa yurttaşları bazen kararname ile hükümetlerine yüzde beş faiz oranıyla ödünç para vermeye mecbur bırakılırdı. Avukatlarla muhasebeciler de tefecilik karşıtı kanunların etrafından dolanmak için yöntemler bulurdu; uydurma satışlar için belge sağlamak, verilen borcu bir yatırım olarak sunmak ve kanunların kendisinde yasal boşluklar bulmak gibi.[10]

Kilise'nin tefecilik karşıtı kanunları Avrupa'da bir ekonomik teori yaratmak yolunda erken bir sistematik girişim olarak görülebilir. Bu girişim, ödünç para üzerindeki faizin kaldırılmasının herkese açık bir tüketici kredisiyle sonuçlanacağı varsayımı üzerine kuruluydu. Bu fevkalade niyetlere rağmen, Dante'nin de açıkça ortaya koyduğu üzere, pratik istisnalar teorik kurallara

9 Gerard of Siena, "On Why Usury is Prohibited," çevrildiği kaynak MS 894, fol. 68r-68v, Leipzig, Universitätsbibliothek, alıntı *Medieval Italy*, haz. Katherine L. Jansen, Joanna Drell ve Frances Andrews (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009), s. 106; Jorge Manrique, "Coplas a la muerte de su padre," *Obras Completas*, haz. Augusto Cortina (Madrid: Espasa-Calpe, 1979), s. 117.

10 John T. Gilchrist, *The Church and Economic Activity in the Middle Ages* (New York: Macmillan, 1969), s. 218.

fazlasıyla üstün geldi. Üç yüzyıllık tefecilik karşıtı politikanın ardından Kilise taktiklerini değiştirdi ve ödünç para verme üzerindeki kısıtlamaları kaldırarak ılımlı faiz oranlarına izin verdi. Ancak tefecilik pratik bir konu olduğu gibi ahlaki bir konu olarak da görülmeyi sürdürdü ve Vatikan'ın artan bankacılık işlemlerine karşın, hep günah sayıldı.[11]

Tefecilik çok uzun zamandan beri sevilen bir edebiyat konusu olmuş ve en azından Anglo-Sakson dünyasındaki en ünlü örneğini Dickens'ın Ebenezer Scrooge'unda bulmuştur. *İlahi Komedya* gibi, *Bir Noel Şarkı*sı da üç parçaya ayrılmıştır ve Dante gibi, Scrooge'a da bunların her birinde bir ruh rehberlik eder. *İlahi Komedya*'da Dante günahkârların cezalandırılmalarına olduğu gibi arınmalarına ve kurtulmalarına da tanıklık eder. *Bir Noel Şarkısı*'nda Scrooge'a benzer bir üçlü vizyon sunulur: Günahkârın cezalandırılması, arınma teklifi ve kurtarılma ihtimali. Ama *İlahi Komedya*'da birçok günah varken, Dickens'ın hikâyesinde tek bir günah, tamah, hepsinin köküdür. Tamahkârlık Scrooge'un sevgiden vazgeçmesine, dostlarına ihanet etmesine, aile bağlarını reddetmesine, insan kardeşlerinden el çekmesine neden olur. Nişanlandığı genç kadının onu evlilik yemininden azat ederken söylediği gibi, kalbinde nişanlısının yerini "altın bir put" almıştır. Scrooge buna bankerlerin mantığıyla cevap verir: "Dünyanın tarafsız tutumu bu! (...) Yoksulluk kadar sert davrandığı bir şey yoktur; zenginlik peşinden koşmak kadar şiddetle kınıyorum dediği bir şey de!"[12]

Scrooge'dan herkes kaçınır, körlere kılavuzluk eden dost canlısı köpekler bile. "Bu onun tam da sevdiği şeydi" der Dickens. "Hayatın kalabalık yollarında yan yan gider, insanlardan gelebilecek en ufak sevecenliğe dahi uzak durma uyarısı yollardı." Scrooge "sızdıran, söküp alan, tutup kapan, kazıyıp sıyıran, yapışıp bırakmayan, haset dolu ihtiyar bir günahkâr"dır ve günahı onu toplum dışı kalmaya mahkûm eder, tıpkı yedinci dairenin kıyılarında kendilerine mahsus ıstıraplarıyla baş başa kalan bankerler gibi. Scrooge'un sefil hayatı, dördüncü yüzyılda Mısırlı

---

11 *Age*, s. 221.

12 Charles Dickens, *A Christmas Carol*, *The Complete Works of Charles Dickens*, cilt 25 (New York: Society of English and French Literature, tarih yok), s. 34.

Makaryus'un "Tanrı sarhoşu" dediği münzeviler ve gizemcilerin tefekkür hayatının parodisi, işi de (para saymak) gerçek emeğin parodisidir.[13]

Dickens, çalışma hayatının büyük bir vakanüvisi, bankerlerle bürokratların kısır çabalarının da öfkeli bir eleştirmeniydi. Bu finansörlerin biri, *Küçük Dorrit*'teki Mr. Merdle, "muazzam kaynakları, muazzam sermayesi, hükümette nüfuzu olan bir adam"dır. Onunkiler, "ortalıktaki en iyi yatırım planlarıydı. Emniyetliydiler. Kesindiler." Ancak yüzlerce insanı planlarıyla mahvettikten sonradır ki Mr. Merdle'ın "elbette dört dörtlük bir serseri (...) ama cin gibi zeki!" olduğu anlaşılır. "İnsan adama hayran olmaktan kendini alamıyor. Üçkâğıtçılıkta öyle usta olmalıydı ki... İnsanları çok iyi tanıyordu; onlarla mükemmelen başa çıkardı; onlarla ne çok şey yapardı!"[14] Gerçek hayattaki Mr. Merdle'lardan bir tanesi, 2010 ekonomik krizinden muazzam kârlar elde eden kişilerden biri olan Bernard Madoff da üçkâğıtçılığıyla pek çok kişiyi kandırmayı becermişti. Fakat vurdumduymaz Madoff'un aksine, Mr. Merdle planları çöktükten sonra utanç içinde boğazını keser. Bu dünyanın Mr. Merdle'ları, kendileri için elde edilecek iyiliğin bir sembolü olarak paraya inanmaya devam ediyor.

Para karmaşık bir semboldür. New York Times'taki köşe yazılarının birinde Nobel ödüllü ekonomist Paul Krugman, paranın labirentten farksız temsillerinden üç örnek sunmuştu.[15] Birincisi Papua Yeni Gine'deki açık bir maden ocağı, Porgera altın madeni. İnsan hakkı ihlalleri ve çevresel hasar konusunda kötü bir şöhreti olmasına rağmen hâlâ işletiliyor, çünkü altın fiyatları 2004'ten beri üç katına çıkmış durumda. İkincisi sanal bir maden, İzlanda'nın Reykjanesbaer bölgesindeki bitcoin madeni. Bu sanal madenin kullandığı dijital para birimi olan "bitcoin"i insanlar, gelecekte başkalarının da almaya istekli olacağını düşündükleri için satın alıyorlar. "Ve tıpkı altın gibi, 'madenciliği yapılabiliyor" diyor Krugman. "Yeni bitcoin'ler

13 *Age*, s. 5, 4; Makaryus, *Spiritual Homilies*, alıntılayan Jacques Lacarrière, *Les Hommes fous de Dieu* (Paris: Fayard, 1975), s. 1.

14 Charles Dickens, *Little Dorrit*, *The Complete Works of Charles Dickens*, cilt 25, s. 171, 352.

15 Paul Krugman, "Bits and Barbarism," *The New York Times*, 22 Aralık 2013

yaratabilirsiniz, ama ancak hem büyük miktarda bilişim gücü hem de bilgisayarları çalıştıracak çok miktarda elektrik gerektiren, çok karmaşık matematik problemlerini çözerek." Bitcoin madeni vakasında gerçek kaynaklar, belirgin bir faydası olmayan sanal nesneler yaratmak için kullanılıyor.

Üçüncü temsil ise varsayımsal. Krugman, ekonomist John Maynard Keynes'in 1936'da, tam istihdama yeniden kavuşmak için hükümet harcamasının artmasının gerekliliğini savunduğunu açıklıyor. Ama şimdi olduğu gibi o zaman da bu öneriye karşı güçlü bir siyasi muhalefet vardı. Böylece Keynes, bıyık altından gülerek, bir alternatif önerdi: Hükümet kullanılmayan kömür madenlerine şişeler dolusu para gömsün ve özel sektör bunları kazmak için kendi parasını kullansın, diyordu. Bu "tamamen faydasız harcama" ulusal ekonomiye "çok gerek duyulan canlanmayı" sağlayacaktı. Keynes daha da ileri gitti. Gerçek altın madenciliğinin de bu alternatife çok benzediğine işaret etti. Altın madencileri matbaa makinesi ile esasen hiç maliyetsiz olarak sınırsız miktarda nakit para yaratılabileceği halde, topraktan nakit para çıkarmak için her çareyi denerler. Üstelik altın çıkarılır çıkarılmaz, büyük kısmı yeniden New York'taki Merkez Bankası'nın altın mahzenleri gibi yerlere gömülür. Para, sanal önemi hariç her tür önemden yoksun bir semboldür: Dante'nin bankerlerinin, sahiplerini yansıtan ve onlarda yansımasını bulan para keseleri gibi, kendi kendine işaret eden bir hal almıştır. Para tefecilik yaratır, tefecilik de para.

Ama para saplantımız nerede başladı? Para ne zaman icat edildi? İlk yazılarımızda madeni paradan bahis yok, sadece alışveriş işlemleri ve mal ile çiftlik hayvanı listeleri var. Aristoteles bu konuya ilişkin olarak, paranın doğal takas sırasında ortaya çıktığını ileri sürmüştü: Farklı mallara duyulan ihtiyaç bu malların değiş tokuş edilmesine yol açmış ve bunların çoğu kolayca nakledilemediği için para, kullanışlı bir değiş tokuş vasıtası olarak icat edilmişti. "Miktarlar ilk başta boy ve ağırlıkla tayin olunuyordu," diye yazıyordu Aristoteles, "ama sonunda metal parçacıkları damgalandı. Bu da tartma ve ölçme gerekliliğini ortadan kaldırdı." Bir kez bir para birimi belirlendikten sonra, diye devam eder Aristoteles, malların değiş tokuşu ticaret halini aldı ve parasal

kârla birlikte ticari etkinlikler, alınan ve satılan ürünlerden çok madeni parayla ilgilenir hale geldi. Aristoteles, "Gerçekten de," diye sonuca varıyor, "zenginliğe hep bir yığın paradan ibaretmiş gözüyle bakılır, çünkü para yapmanın ve ticaretin hedefi böyle bir yığın yapmaktır." Para yapmak Aristoteles'e göre idari amaçlarla gerekli olabilse de, eğer tefeciliğe yol açarsa zararlı bir şey haline gelir çünkü "servet sahibi olmanın bütün yöntemleri arasında doğaya en aykırı olan budur." Aristoteles'e göre saçmalık, vasıtayla sonucun ya da aletlerle işin birbirine karıştırılmasından çıkmaktadır.[16]

Dante, *Convivio*'da bu saçmalığı farklı bir ışık altında tahlil eder.[17] Mutluluğa giden ve biri düşünsel, diğeri ise faal olan iki farklı yol arasındaki farkı tartışırken, Dante, Luka İncili'ndeki Meryem ve Marta örneğinden söz eder (10. bölüm). Faalmiş gibi davranan ama hiçbir gerçek iş yapmadan para yapanların aksine, Meryem'in emeği, kendini ev işleriyle meşgul eden kardeşi Marta'nınkilerle mukayese edildiğinde bile fevkaladedir. Dante el işlerini entelektüel olanlardan üstün saymayı reddeder ve her ikisini de hem bal hem balmumu üreten arıların emeklerine benzetir.

Luka'ya göre, Beytanya'daki Hamursuz Bayramı'ndan altı gün önce, Marta ve Meryem kardeşler, erkek kardeşleri Lazar'ı dirilten İsa onuruna bir yemek verdiler. Marta mutfakta çalışırken, Meryem de İsa'nın ayakları dibinde oturup onun konuşmasını dinliyordu. İşlerinin çokluğundan ötürü telaş içinde olan Marta, kız kardeşinden gelip kendisine yardım etmesini istedi. "Marta, Marta" dedi İsa. "Sen çok şey için kaygılanıp telaşlanıyorsun. Oysa gerekli olan tek bir şey vardır. Meryem iyi olanı seçti..." Dante, İsa'nın sözlerini, her ahlaki erdemin, kim olduğumuza göre doğru olanı –artık o neyse– seçmekten kaynaklandığı şeklinde yorumluyor. Meryem için "iyi olan", Kurtarıcısı'nın ayakları dibinde oturmaktır, ama Dante, Marta'nın kaygılanıp telaşlanmasını da kale almamazlık etmez.

Beytanya'daki evdeki sahnenin uzun gölgesi nice yüzyılımızın üzerine vuruyor. Gerek Hıristiyanlar gerekse Hıristiyan olmayanlar,

16 Aristotle, *The Politics*, I:8 ve I:11, çev. T. A. Sinclair (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1962), s. 42-43, 46.

17 Dante Alighieri, *Convivio*, IV:XVII, 10, *Opere di Dante*, s. 285.

gündelik vasıfsız hizmetleri yapanlar ile işlerinin daha yüksek, ruhsal bir düzlemde olduğu farz edildiğinden kendilerine hizmet edilenler arasında ayrım yapıyor. Başlangıçta bu ikilik ruhsal –düşünsel ve faal hayat arasında– bir ikilik olarak anlaşılmıştı ama bu durum hızla başka bir şey olarak, ilahi (ya da dünyevi) bir gücün ayakları dibine (ya da koltuğunda) oturanlarla dünyanın mutfaklarında ya da berbat çalışma şartlarına sahip işyerlerinde çalışmakla meşgul olanlar arasında bir ayrım olarak anlaşılmaya (ya da yanlış anlaşılmaya) başladı.

Lazar'ın kardeşi Meryem, pek çok kisvesinde yüceltilir: Prens ve hükümran, hikmet sahibi adam ve mistik, rahip ve kahraman, kaderin "daha iyi olan"ı tahsis ettiği herkes. Ama Marta da hiçbir zaman yok değildir. Muhteşem istirahatgâhlarındaki Mısır firavunlarına refakat ederek, bir bambu parşömenin harika uzunluğu boyunca seyahat eden Çinli imparatorların çevresini kuşatarak, Pompeii'nin hali vakti yerinde insanlarının avlularındaki mozaiklere gömülü halde, bir Meryemana Yortusu'nun fonunda göze çarpmayan hayatını sürdürerek, Belşazzar'ın şöleninde şarap doldururken, Romanesk kilise sütunlarının başlıklarında yarı gizlenmiş, oymalı bir Dogon kapısında oturmuş bir tanrıyı çerçevelemiş halde, Marta yiyecek, içecek ve bir nebze rahatlık sağlama şeklindeki gündelik görevini inatla sürdürüyor. Dante "elleriyle çalışanlar"ı asla unutmaz: *İlahi Komedya*'da, Hollanda'da istihkâmlar inşa eden duvarcılarla, Venedik Tersanesi'ndeki hasarlı gemileri kalafatlayan zift kaynatıcılarla, yamaklarına kancalarıyla eti büyük kazanlara batırmalarını emreden aşçılarla, ilk mahsulleri don altında kalırken umutsuzluğa kapılan çiftçilerle, Dante'nin kendisinin de mutlaka yapmış olacağı gibi ordugâhın yerini değiştiren süvari askerleriyle karşılaşırız.

İşçilerin faaliyetlerinin ilk temsilleri Avrupa'da Ortaçağ'ın sonlarında ortaya çıktı. Artık bir demirci ya da balıkçının portresinin yapılmasını mazur göstermek için "Vulkan'ın Demirci Ocağı" ya da "Mucizevi Av" değil de konunun kendisi açıkça resmediliyordu, ki bu değişim de feodalizm sonrası toplumun doğrudan kendi hakkındaki resimlere ilgi duymasıyla çakışıyor. Meşhur on beşinci yüzyıl el yazması *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*'de her ayın illüstrasyonu, her biri kendine özgü faaliyetiyle uğraşan

çiftçiler, marangozlar, çobanlar ve orakçıları değişen mevsimlerin işaretlerinden ziyade toplumun bu üyelerinin bağımsız portreleri olarak gösterir. Bunlar bir iş hayatının belli anlarını seçip ayırma yolundaki ilk belirgin çabalar arasındadır.

Caravaggio belki de hikâyelerden ödünç alma geleneğini baş aşağı eden ilk ressamlardan biridir. Her ne kadar yüzeysel bakıldığında proleter modelleri, yarattığı Kitab-ı Mukaddes'ten alınma dramatik sahnelerin aktörleri işlevi görüyorsa da, aslında Kitab-ı Mukaddes'ten alınma sahneler sıradan çalışan insan temsillerinin bahanesidir. Bu yöntem o kadar aşikâr ve görünürdeki niyet öyle şoke ediciydi ki (rivayete göre), Karmelitler ona sipariş ettikleri *Bakire'nin Ölümü*'nü, ressam model olarak kendini Tevere Nehri'ne atıp boğulmuş genç ve hamile bir fahişenin cesedini kullandığı için geri çevirdiler. Resmin adına rağmen, bakanın gördüğü, Tanrı'nın son uykusundaki annesi değil, toplumun önce istismar edip sonra terk ettiği bir kadının hamile bedeniydi. (John Everett Millais'in *İsa Annesiyle Babasının Evinde* tablosunun 1850 yılında sergilenmesi de benzer bir skandala neden olmuş, Kutsal Aile'yi kendini tefekküre vermiş Meryemler'den oluşan bir ruhsal topluluk yerine Marta benzeri, marangozlardan oluşan, etten kemikten bir aile olarak tasvir etme cüretini gösteren bir resim olduğu için, aralarında Charles Dickens'ın da bulunduğu kişilerin sert eleştirisine uğramıştı.)[18] Ancak iş, çağrıştırdığı bütün o gündelik kahramanca ve sefilce anlamlarla, Empresyonistler'in çalışmalarına kadar kendi başına tasvire değer bir konu olarak değer kazanmamıştır. Vuillard'un terzi kadınları, Monet'nin garsonları, Toulouse-Lautrec'in çamaşırcı kadınları ve daha sonra İtalyan Divizyonizm ekolündeki belirgin işçi mücadelesi resimleri, yeni bir konuyu olmasa da, nihayet kendi sahnesine çıkmasına izin verilmiş bir konuyu takdim eder. Bu imgelerde insan emeği yalnızca eylem halinde değil, sonuçlarıyla (sömürü ve tükenmişlik), nedenleriyle (hırs ya da açlık) ve buna eşlik eden trajedilerle (kazalar ve silahlı bastırma) de gösterilip yorumlanıyor. Sık sık duygusallaştırılan ya da romantikleştirilen

---

18 Helen Langdon, *Caravaggio: A Life* (Londra: Chatto and Windus, 1998), s. 250-251; Peter Ackroyd, *Dickens* (Londra: Sinclair-Stevenson, 1990), s. 487.

bu imgelerin çoğu 1917 Ekim Devrimi'nin ardından Sovyet ve daha sonra Çin afiş sanatında dekoratif, hatta tamamen grafik bir değer edindi. Çok daha büyük bir ölçekte, komünist estetiğin içinde dövüşken özelliklerinin çoğunu kaybettiler ve bir anlamda, ilk Ortaçağ tasvirlerinde işçilere verilen kişiliksiz role geri döndüler. Siyasi ve ticari iş imgeleri Marta'nın görevinin parodisi halini alırken, tefecilik de Meryem'inkinin parodisi oldu.

Ancak Monet'nin döneminde ortaya çıkan bir teknoloji olan fotoğrafçılık, Marta'nın emeğine, fotoğrafa bakanın anlayışı vasıtasıyla itibar kazandırır. Fotoğrafçılık, izleyiciyi (reklam alanının dışında olduğu zaman) tanık durumuna sokarak, işçilerin faaliyetlerini hem bir belge hem de estetik bir nesne olarak çerçeveliyor ve bir taraftan anlatımsal bir siyasi bağlam talep ederken, aynı zamanda farklı kompozisyon ve ışıklandırma kurallarını da izleyen imgeler ortaya çıkarıyordu. Breughel'in *Babil Kulesi*'ne (üç versiyonu vardır) tırmanan minicik on altıncı yüzyıl duvarcıları, bakanın gözünde ıstırap çeken kölelerden çok, Kitab-ı Mukaddes kaynaklı anlatıda kollektif bir unsurdur. Breughel'den dört yüz yıl sonra Brezilyalı fotoğrafçı Sebastiâo Salgado devasa bir Amazon altın madeninde karınca gibi duvarlardan inip çıkan altın kazıcıları gösteren bir dizi Breughel'vari imgeyi sergilemişti ve bunlarda işçinin kurban olarak, bizim çağımızda dünyada cehenneme mahkûm edilmiş insan kardeşimiz olarak yorumlanması dışında bir yoruma pek izin yoktu. İlk sergilerinden birinde Salgado, Dante'nin Akheron kıyılarında toplanan mahkûm ruhlar tasvirinden alıntı yapmıştı:

> Güz gelip de,
> yapraklar peş peşe dökülünce,
> dalların yapraklarını yerde görmeleri gibi,
>
> Âdem'in kötü çocukları çağrıya uydular,
> kuşlar gibi, birer birer
> kayığa atladılar.[19]

---

19 Sebastiâo Salgado, *Trabalhadores: Uma arqueologia da era industrial* (Sao Paulo: Companhia das Letras, 1997), s. 318-19; *Inferno* [*Cehennem*], III:112-17, "Come d'autunno si levan le foglie/ l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo/ vede a terra

Salgado'nunkiler gibi belgesel imgeler her zaman onlara metaforik ya da alegorik olarak bir biçim ve bir sav veren yerleşmiş hikâyeleri tekrar eder. Salgado'nun işçi ordusu Cehennem'de cezalandırılan ruhlarla mukayese edilebilir ama aynı zamanda Babil'i inşa edenlerdir, piramitlerdeki kölelerdir, bu ter ve ıstırap dünyasında bütün insan uğraşının alegorik imgesidirler. Bu durum fotoğrafa bakanın düz okumasına ve Salgado'nun imgelerinin olgusal değerine halel getirmez. Fakat Dante'nin de ileri sürebileceği üzere, onun fotoğrafik tasvirlerinin fazladan bir hikâye düzeyi edinmesine izin verir: Geriye, tarihimize uzanmaya ve Marta'nın yüzeye çıkmada güçlük çekmiş olan imgelerini kurtarmaya.

Oscar Wilde oğullarının, 1885'te Cyril'in ve 1886'da Vyvyan'ın doğumunun ardından onlar için daha sonra iki kitap halinde basılacak bir dizi hikâye yazdı. Bunların ikincisi olan *Nar Evi*, "Genç Kral" adlı hikâye ile başlar. Genç bir çoban çocuğun tahtın vârisi olduğu keşfedilir ve çocuk kraliyet sarayına getirilir. Taç giymesinden önceki gece, "Acı'nın beyaz elleri tarafından" yapılmış ve dokunmuş tacını, kraliyet asasını ve pelerinini içeren üç rüya görür ve onları giymeyi reddeder. İnsanlar fikrini değiştirmesi için ona ıstırabın her zaman yazgıları olduğunu söyler ve "bir efendi için çalışmak acıdır, ama çalışacak efendisi olmamak daha da acıdır" derler. "Zenginlerle fakirler kardeş değil mi?" diye sorar genç Kral. "Elbette," diye cevap verirler, "zengin kardeşin adı da Kabil."[20] Genç Kral'ın üçüncü rüyası Ölüm ile Tamah'ı, tropik bir ormanda çalışan bir işçi ordusunu gözlerken gösterir. Tamah, kemikli elinde sıkı sıkı tuttuğu birkaç tohumdan ayrılmaya yanaşmadığı için, Ölüm, Tamah'ın bütün adamlarını katleder. Wilde, Salgado'nun yüz yıl sonra fotoğrafını çekeceği sahneyi böyle tasvir etmiştir: "Orada kurumuş bir nehrin yatağında çalışıp didinen muazzam sayıda insan gördü. Yalçın kayalıktan yukarı karıncalar gibi üşüşmüşlerdi. Toprakta derin çukurlar açıyorlar ve bu çukurlara iniyorlardı. Bazıları kayaları büyük baltalarla yarıyordu; diğerleri kumları kep-

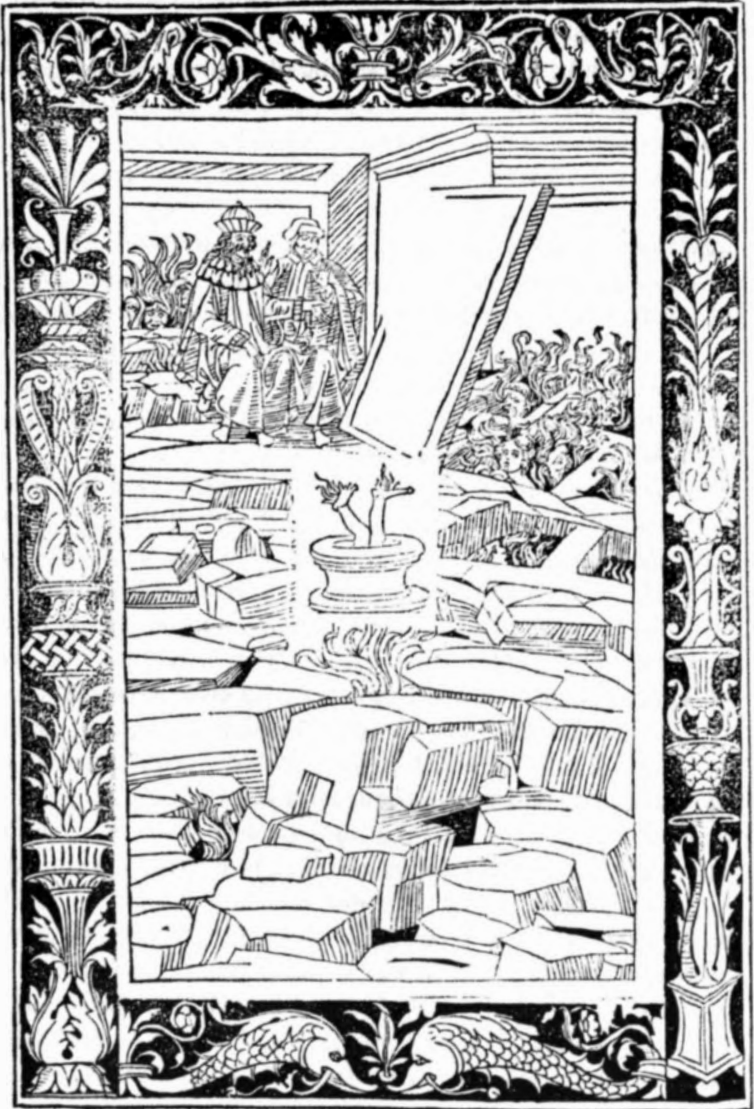
tutte le sue spoglie,// similmente il mal seme d'Adamo/ gittansi di quel lito ad una ad una/ per cenni come augel per suo riciamo." Benzetme Homeros'ta karşımıza çıkıyor; Dante muhtemelen Vergilius'tan almış.

20 Oscar Wilde, "The Young King," *A Garden of Pomegranates* (1891), *The Works of Oscar Wilde*, haz. G. F. Maine (London: Collins, 1948), s. 232.

çeliyordu... Oraya buraya koşuştururken birbirlerine sesleniyorlardı ve kimse tembellik etmiyordu."[21] Sonra, Salgado'nun fotoğrafının çerçevesi dışında, Cehennem'in beşinci dairesinde, Tamah yumruğunu kapatır.

---

21 *Age*, s. 229.



Dante ve Vergilius, Din Sömürücüleri'nin kafaları zorla kayalardaki deliklere sokularak cezaya çarptırılışını dikkatle izliyor. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in XIX. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

14
Şeyleri Nasıl Düzene Koyabiliriz?

Çocukken bile dünyayı, dönen küremdeki renkli yamalara göre parçalara bölünmüş olarak görmeye alışmıştım. Elime aldığım toztoprağa "*earth*" (toprak) demeyi öğrendiğim gibi, öğretmenlerimin bana sonu gelmez bir şekilde güneşin çevresinde döndüğünü söyledikleri, muazzam, görülmeyecek kadar büyük toprak kümesini ifade etmek için de "*Earth*" (Yeryüzü) demeye alıştım. Her hareket ettiğimde toprak kümeleri, hayatın içinden geçişimi bir saatin tiktaklarıyla işaretler. Sanki zaman (benim zamanım) avuç avuç ölçülebilirmiş, her avuç dolusu da bana bir şeyin olduğu yerin –bir şeyin, kelimenin tam anlamıyla meydana geldiği yerin– bir parçası olarak eşsiz ve ayırt edilebilirmiş gibi. Üzerine bastığımız toprak, zamanı işaretleyen bir yer olarak, sembolik kelime dağarcıklarımızda doğum, hayat ve ölümün değerlerini edinir.

Atlaslar, haritalar, ansiklopediler ve sözlükler, toprak ve gökyüzü hakkında bildiğimiz her şeyi düzene sokmaya ve etiketlemeye çalışır. İlk kitaplarımız Sümer listeleri ve kataloglarıdır, sanki şeylere isim takıp çeşitli kategoriler altında toplamak onları anlamamızı sağlarmış gibi. Çocukken kitaplarımı düzenleme işi beni konuya, boyuta, dile, yazara, renge ilişkin tuhaf ilişkiler kurmaya götürürdü. Bu ilişkilerin hepsi de raflarımda gayet geçerli görünürdü ve her düzen, ona dahil olan kitapları daha önce fark etmediğim bir şeye dönüştürürdü. *Define Adası*'nın hem korsanlar hakkındaki kitaplarım arasında, hem kahverengi kapaklı kitaplarım arasında, hem orta boy kitaplarım arasında, hem de İngilizce yazılmış kitaplarım arasında bir yeri vardı. *Define Adası* kitabım hakkında bütün bu etiketleri kabul etmiştim etmesine, peki ama ne anlama geliyorlardı?

Kimi mitolojiler toprağı bizim yapıldığımız madde olarak görür. Tanrı'nın sihirbaz eliyle, onun görüntüsünü model alarak yapılmışızdır ve bize belirgin birer yer ve rol tahsis edilmiştir; toprak aynı zamanda yemeğimizin kaynağı ve içkimizin kabıdır; sonun-

da da toprak, geri döndüğümüz ev ve dönüştüğümüz tozdur. Bu kategorilerin hepsi onu tanımlar. Bize lisede tuhaf bir öğretmenin okuttuğu bir Zen meseli, ustasına hayatın ne olduğunu soran çömezi anlatır. Usta bir avuç toprak alır ve parmaklarının arasından yere dökülmesini bekler. Sonra çömez ustaya ölümün ne olduğunu sorar. Usta aynı hareketi tekrarlar. Çömez, Buda'nın ne olduğunu sorar. Usta gene aynı hareketi tekrarlar. Çömez başını eğer ve ustasına cevapları için teşekkür eder. "Ama bunlar cevap değildi ki" der ustası. "Soruydular."

Toprak tartışmaz,
Acınası değildir, planları olmaz,
Bağırmaz, acele etmez, ikna ve tehdit etmez, vaat etmez,
Ayrım yapmaz, yoktur bilinen hatası,
Hiçbir şeyi kapatmaz, reddetmez, dışta bırakmaz kimseyi,
Bütün güçlerden, nesnelerden, hallerden haber verir, kimseyi dışarda bırakmaz.

Walt Whitman, *Çimen Yaprakları*

Şiddet kullananların cezalandırıldığı yedinci daireden yükselen berbat, pis kokulara alışmak için mola veren Vergilius ve Dante, üzerinde sapkın görüşleri yüzünden cezalandırılan Papa Anastasio'nun mezarı olduğu yazan büyük bir taşın arkasına sığınırlar. Vergilius bu bekleme süresinden, Dante'ye Aşağı Cehennem'deki dairelerin düzeni hakkında bilgi vermek, onları hâlâ bekleyen korkunç bölgelere hazırlamak için yararlanır. İlahi yasaların düzenini bozmaya ve akıl karıştırmaya çalışan sapkınlarla karşılaşmanın hemen ardından gelen, düzenli Alt Dünya'ya dair bu özenli tasvir, *Komedya*'da olduğu gibi evrende de her şeyin itinayla tahsis edilmiş özel bir yere sahip olduğu konusunda güçlü bir hatırlatma olarak okunabilir. Bu katı denebilecek muntazamlıktaki fonun önünde şiirin bütün insani dramları, bazen mekâna ayrıntılı bir göndermeyle, bazen de çevresel ayrıntıların sözü bile edilmeden oynanır. Ama öbür dünyanın üç diyarında meydana gelen her şeyin bir nedeni ve mantıklı gerekçesi olduğu için (bu, insani bir mantık ya da insanca anlaşılabilir bir neden olmasa da) her ceza, arınma ve ödül kesinlikle ve değiştirilmez biçimde önceden belirlenmiş bir sistemde belli bir yerle sınırlanmıştır ve böylece Tanrı'nın zihninin mükemmel düzenini yansıtır. Cehennem Kapısı'na yazılı ve daha önce alıntılanmış kelimeler Öteki Dünya'nın bütünü için geçerlidir: "kutsal güç yarattı beni / yüce bilgelik ve ilk sevgi."[1] Cehennem de evrenin geri kalanı gibi Tanrı tarafından yaratıldığı için, mükemmelden daha aşağı olamaz.

1 *Inferno* [*Cehennem*], III:5-6, "fecemi la divina podestate,/ la somma sapienza e 'l primo amore."

Vergilius'un coğrafya dersi, kâbusvari seyahati bir taş-toprak peyzajı içine öyle bir isabetle oturtur ki, daha sonra göreceğimiz gibi Galileo buranın ölçülerini hesaplayabileceğini düşünecektir. Vergilius açıklamasını iki bölümde sunar: Önce Cehennem'in sonraki bölümlerini tasvir eder, sonra da zaten ziyaret etmiş oldukları bölgeler hakkında Dante'nin sorularına cevap verir.

Sapkınların dairesinden sonra, aklın gönüllü rol oynadığı kötülükten suçlu günahkârları barındıran daireler vardır. Buralardaki lanetli ruhlar, düşünmeden adaletsizliğe sebep olmaktan suçlu olanlar ve bunu kendi seçimleri sonucu yapmakla suçlu olanlar şeklinde ikiye ayrılır ki, ikincisi çok daha büyük bir hatadır. Yedinci dairede yer alan ilk kesim kendi içinde üçe bölünür: Başkalarına karşı, kendilerine karşı ve Tanrı'ya karşı saldırıda bulunanlar. Bir sonraki dairede cezalandırılan ve akıl yoluyla adaletsizliğe sebep olanlar arasında ise, türlü türlü kisveleriyle hileden suçlu olanlar vardır. Dokuzuncu ve son dairede hainler bulunur; en ortada ise baş hainin kendisi, Lucifer. Dante'nin sorularına karşılık Vergilius ona ikinci ila beşinci daire arasındaki günahkârların –şehvet düşkünleri, oburlar, tamahkârlarla müsrifler, öfkeliler– kendine hâkim olamama günahından suçlu olduklarını söyler; bu günah (Aristoteles'in *Nikomakhos'a Etik*'inde olduğu gibi) kötülük günahı kadar ağır değildir ve bu nedenle de Dite Şehri'nin alevli surlarının dışında bulunur.[2]

Araf Dağı'ndan yukarı tam yarı yolda Vergilius, Dante'nin (ve okurun) yararına aynı kategorik açıklamayı yapmaya koyulur. Buradaki düzenlemenin kaynağı Aristoteles değil, günahlar ile erdemlerin doğasına ilişkin Hıristiyan dogmasıdır. Güneşin doğmasını beklerken (çünkü Araf'ın yasaları gece vakti seyahat etmeyi yasaklar), kendilerini tembellik günahından arındıran ruhları ziyaret etmeden önce, Vergilius, Dante'ye Araf'ın coğrafyasını açıklar. Burada, der Vergilius, hâkim olan güç sevgidir, hem doğal sevgi hem mantıksal sevgi, sadece Yaradan'ı değil yarattıklarını da duygulandıran bir sevgi.

> Doğal sevgi hep hatadan arınmıştır,
> ama öteki hata edebilir, değersiz bir nesne seçerek,
> gereğinden fazla ya da gereğinden az severek.[3]

---

2 Artistoteles, *Nichomedean Ethics*, 7.1-6.

3 *Purgatorio* [*Araf*], XVII:94-96, "Lo naturale è sempre sanza errore,/ ma l'altro puote errar per mal obietto/ o per troppo o per poco di vigore."

Sevgi kategorileri, Dağ'da arındırılmakta olan çeşitli günahlarla temsil edilir. Sevgilerini yanlış hedefe yöneltenler kibirliler, kıskançlar ve öfkelilerdir; sevgileri zindelikten yoksun olanlar tembeller; sevgileri onları dünyevi şeylere fazlaca kuvvetle meylettirenler tamahkârlar, oburlar ve şehvet düşkünleri. Her gruba kesin bir yer ayrılmıştır. Araf'ın bürokrasisi çok katıdır.

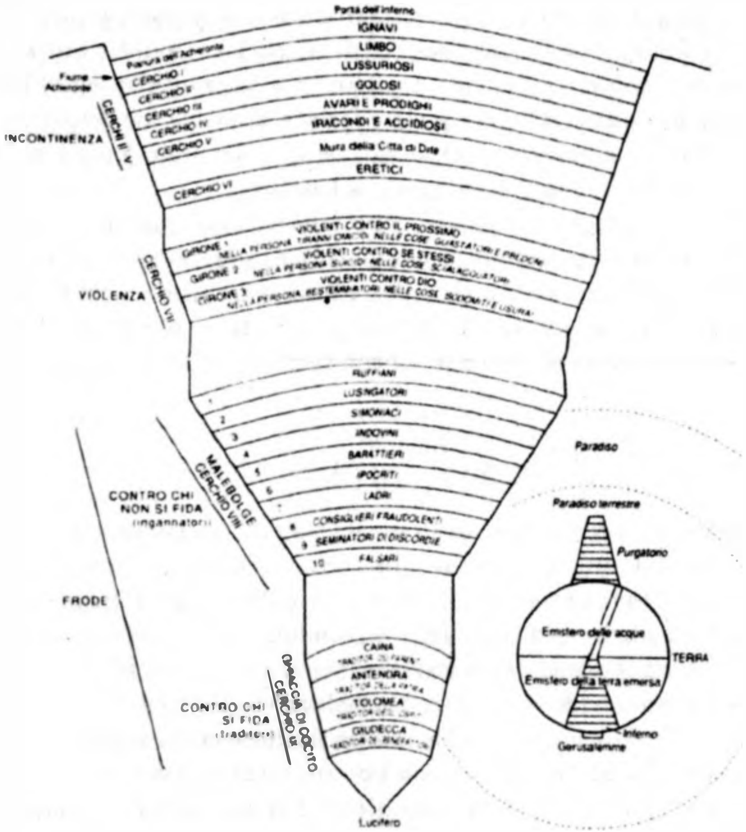
Cennet diğer iki âlemden biraz daha farklıdır, çünkü Gökyüzü Krallığı daha önce gördüğümüz gibi birkaç göğe bölünmüş olsa da, her kutsanmış ruh, nerede olursa olsun, tam anlamıyla mutludur. Dante'nin ruhların cennet kademelerinde daha yüksek bir mevki isteyip istemediklerini sormasından sonra Piccarda'nın dediği gibi:

> Kardeş, sevginin erdemi dindirmekte
> isteklerimizi, ne varsa elimizde
> onunla yetinir, başka susuzluk çekmeyiz.

Piccarda dokunaklı şekilde şu sonuca varır: "Erincimiz onun istenci içinde." Tanrı'nın takdirine göre evren mükemmel ve kesin bir düzen içinde var olur ve bu düzene göre Dünya'da (ve aşağısında) olduğu gibi Cennet'te de her şeyin kendine mahsus bir yeri vardır.[4] Biz tertipli yaratıklarız. Kaosa itimat etmeyiz. Tecrübe bize, tanıdık bir sistem içinde ve anlaşılır bir nedenle değil de kör ve kaygısız bir eli açıklıkla gelse de biz, aksine bütün kanıtlara rağmen hukuk ve düzene inanırız ve tanrılarımızı titiz arşivciler ve dogmacı kütüphaneciler şeklinde resmederiz. Evrenin metodu olduğuna inandığımız şeye uyarak her şeyi dosyalara ve kompartımanlara kaldırırız: Hummalı şekilde düzenler, tasnif eder, etiketleriz. Dünya dediğimiz şeyin anlamlı bir başlangıcı ve anlaşılabilir bir sonu, ayırt edilebilir bir amacı ya da çılgınlığının bir metodu olmadığını biliriz. Ama ısrar ederiz: Mutlaka bir anlam ifade etmeli, mutlaka bir şeye işaret etmelidir. Bunun için de mekânı bölgelere, zamanı günlere böler ve mekân atlaslarımızın sınırları içinde kalmayı reddedince ve zaman tarih kitaplarımızın tarihlerini aşınca, tekrar tekrar hayrete kapılırız. Objeler toplar ve duvarların içindekilere tutarlılık ve anlam vereceği umuduyla onlar için evler inşa ederiz.

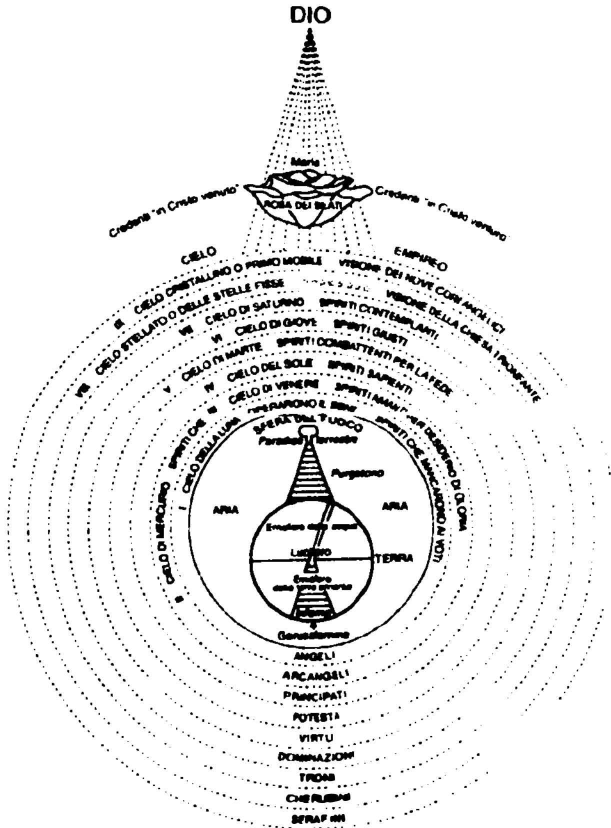
---

4 *Paradiso* [*Cennet*], III:70-72, "Frate, la nostra volontà quieta/ virtù di carità, che fa volerne/ sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta"; 85, "E 'n la sua volontade è nostra pace."



Dante'nin Cehennem'inin haritası, Anna Chiavacci Leonardi'nin *İlahi Komedya* basımı (Milano: Mondadori, 2007), cilt 1, s. xlx-xlxi. (İzin alınarak kullanılmıştır.) Yukarıdan aşağıya, soldan sağa: (*birinci bölüm*) Cehennem'in Kapısı; Akheron Düzlükleri: Tarafsızlar; Akheron Irmağı; NEFSİNE YENİLENLER/DAİRE II-V: Daire I: Limbus; Daire II: Şehvet Düşkünleri; Daire III: Oburlar; Daire IV: Savurganlar ve Cimriler; Daire V: Öfkeliler ve İçten İçe Hınçlananlar; Dite Şehri Surları; Daire VI: Sapkınlar; (*ikinci bölüm*) SALDIRI/ DAİRE VII: Taraça I: Başkalarına, İnsanlara Saldırı: Tiranlar ve Katiller, Şeylere Saldırı: Haydutlar ve Yağmacılar; Taraça II: Kendine, İnsanlara Saldırı: İntihar Edenler, Şeylere Saldırı: Savurganlar; Taraça III: Tanrı'ya, İnsanlara Saldırı: Tanrı'ya Sövenler, Şeylere Saldırı: Sodomitler ve Tefeciler; (*üçüncü ve dördüncü bölümler*) HİLE (*üçüncü bölüm*) GÜVENİLMEZLERE (HİLEKÂRLARA) KARŞI / MALEBOLGE: DAİRE VIII: 1. Dalkavuklar; 2. Ayartıcılar; 3. Din Sömürücüleri; 4. Kâhinler; 5. Dalavereciler; 6. İkiyüzlüler; 7. Hırsızlar; 8. Yanlış Öğüt Verenler; 9. Bölücüler; 10. Kalpazanlar; (*dördüncü bölüm*) GÜVENİ SUİİSTİMAL EDENLERE (HAİNLERE) KARŞI / BUZ GÖLÜ: DAİRE IX: Kaina: Akrabalarına İhanet Edenler; Antenora: Vatanına İhanet Edenler; Tolomea: Konuklarına İhanet Edenler; Giudecca: Kendilerine İyilik Yapanlara İhanet Edenler; Lucifer. *Sağdaki şema*: Cennet; Yeryüzü Cenneti; Araf; YERYÜZÜ: Su Yarıküresi, Kara Yarıküresi, Cehennem, Kudüs.

Dante'nin Araf'ının haritası, Anna Maria Chiavacci Leonardi'nin *İlahi Komedya* basımı (Milano: Mondadori, 2007), cilt 2, s. xlviii-xlix. (İzin alınarak kullanılmıştır.) Yukarıdan aşağıya, soldan sağa: Yeryüzü Cenneti; (*birinci bölüm*) DÜNYEVİ MALLARA AŞIRI SEVGİ: Taraça VII: Şehvet; Taraça VI: Oburluk; Taraça V: Tamahkârlık; (*ikinci bölüm*) KUSURLU SEVGİ: Taraça IV: Tembellik; (*üçüncü bölüm*) YOLUNDAN SAPMIŞ SEVGİ: Taraça III: Öfke; Taraça II: Haset; Taraça I: Kibir; Araf'ın Kapısı; (*dördüncü bölüm*) ARAF GİRİŞİ (SON ANDA PİŞMANLIK GETİRMİŞ RUHLAR): İhmalkâr Hükümdarlar; Saldırı Sonucu Ölenler; Uyuşuklar; Aforoz Edilmişler; Okyanus. *Sağdaki şema:* Cennet; Yeryüzü Cenneti; Araf; YERYÜZÜ: Su Yarıküresi, Kara Yarıküresi, Cehennem, Kudüs.



Dante'nin Cennet'inin haritası, Anna Chiavacci Leonardi'nin *İlahi Komedya* basımı (Milano: Mondadori, 2007), cilt 3, s. lviii-lix. (İzin alınarak kullanılmıştır.) Yukarıdan aşağıya, soldan sağa: Tanrı; İsa'ya İnananlar; Meryem/Kutsanmışların Gülü; İsa'ya İnananlar; (*üst halkalar*) GÖK/ARŞIÂLÂ: IX (*Gök*) Kristal Gök ya da İlk Devindirici (*Arşıâlâ*) Göksel Kilise Vizyonu; VII (*Gök*) Satürn Göğü (*Arşıâlâ*) Mütefekkir Ruhlar; VI (*Gök*) Jüpiter Göğü (*Arşıâlâ*) Adil Ruhlar; V (*Gök*) Mars Göğü (*Arşıâlâ*) İnanç Uğruna Savaşmış Ruhlar; IV (*Gök*) Güneş Göğü (*Arşıâlâ*) Bilge Ruhlar; III (*Gök*) Venüs Göğü (*Arşıâlâ*) Âşıkların Ruhları; II (*Gök*) Merkür Göğü (*Arşıâlâ*) Cennet İçin Çalışmış Ruhlar; I (*Gök*) Ay Göğü (*Arşıâlâ*) Yeminlerini Bozmuş Ruhlar; (*merkezdeki şema*) ATEŞ DAİRESİ; Yeryüzü Cenneti; Araf; HAVA/HAVA; YERYÜZÜ: Su Yarıküresi, Lucifer, Kara Yarıküresi, Cehennem, Kudüs; (*alt halkalar*) Melekler; Başmelekler; Reislikler; Salahiyetler; Kudretler; Hâkimiyetler; Tahtlar; Kerubiler; Seraflar.

Yanan çalıdan gelen ses gibi, "Ben, Ben'im," diyen hiçbir obje ya da koleksiyonun doğasında var olan iki anlamlılığını kabul etmeyiz. "Pekâlâ," diye ekleriz, "ama sen aynı zamanda bir dikenli çalısın, bir *Prunus spinosa*'sın", ve ona herbaryumdaki yerini veririz. Düşünürüz ki, konum, olayları ve kahramanlarını anlamamıza yardımcı olacaktır ve onların maceralarıyla talihsizliklerine eşlik eden bütün öteberi, onlara verdiğimiz yerle tanımlanacaktır. Haritalara güveniriz.

Vladimir Nabokov, Harvard'da roman üzerine derslerini vermeden önce, tıpkı kırklı ve ellili yıllarda cep kitabı olarak yayımlanan onca polisiyeye eşlik eden "suç mahalli" planlarında olduğu gibi, öğrettiği romanların geçtiği yerlerin konumlarına ilişkin haritalar hazırlardı: *Kasvetli Ev*'deki yerler için bir Büyük Britanya haritası, *Mansfield Park*'ta Sotherton Court'un yerleşimi, *Dönüşüm*'de Samsa ailesinin dairesi, *Ulysses*'te Leopold Bloom'un Dublin'den geçen yolu gibi.[5] Nabokov hikâyenin geçtiği yer ile anlatı arasındaki ayrılmaz ilişkiyi (*Komedya*'da hayati önem taşıyan bir ilişki) anlamıştı.

Her bir müze, arşiv ve kütüphane bir harita türüdür, tanımlayıcı kategorilerden oluşan bir yer, önceden tayin edilmiş sekanslardan oluşan tertipli bir diyardır. Hatta heterojen görünen ve belli bir amaçla toplanmamış gibi duran bir objeler koleksiyonunu barındıran bir kurum bile, hiçbir parçasına ait olmayan bir etiketle tanımlanır: Mesela koleksiyoncunun adı ya da objelerin toplanma koşulları ya da objelerin kaydedildiği genel kategori.

İlk üniversite müzesi –böyle belirgin bir objeler grubunu incelemek niyetiyle inşa edilen ilk müze– Oxford'da, 1683 yılında kurulan Ashmolean Müzesi'ydi. Merkezinde, her ikisinin de adı John Tradescant olan baba-oğul iki on yedinci yüzyıl botanikçisi ve bahçıvanının topladığı, Londra'dan Oxford'a mavnayla taşınan, tuhaf ve harikulade şeylerden mürekkep bir koleksiyon vardı. Müzenin ilk kataloğunda bu hazinelerin bazılarının listesi çıkarılmıştır:

---

5 Vladimir Nabokov, *Lectures in Literature*, haz. Fredson Bowers (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), s. 62, 31, 257, 303.

- Bir Babil yeleği.
- Türkler'den çeşitli yumurta cinsleri; bir tanesinin ejderha yumurtası olduğu vehmedilmiştir.
- Kudüs Patriklerinin Paskalya yumurtaları.
- Anka kuyruğundan iki tüy.
- Rok kuşunun pençesi: Yazarların bildirdiğine göre bu pençe, bir fili sımsıkı yakalayabilirmiş.
- Dodo, Mauritius adasından; çok büyük olduğu için uçamıyor.
- Yabani tavşan başı, sekiz santim uzunluğunda sert boynuzları vardır.
- Balon balığı, hem de dikenli.
- Erik çekirdeklerinden kesilmiş çeşitli şeyler.
- Rahibelerin ellerini ısıtmak için bir pirinç top.[6]

Bir Anka kuşu tüyüyle bir rahibenin ısıtıcı topunun, bir balon balığıyla bir yabani tavşanın boynuzlu kafasının ortak noktası pek azdır: Onları bir arada tutan şey, bu objelerin üç yüzyıl önce iki Tradescant'ın zihinlerinde ve kalplerinde yarattığı büyülenme hissidir. Bu objeler gerçek de olsalar olağanüstü de, Tradescant'ların açgözlülüğünü ya da merakını, dünyaya bakışlarını ya da ruhlarının karanlık haritalarının bir yansımasını temsil etseler de etmeseler de, on yedinci yüzyıl sonlarında Ashmolean'ı ziyaret etmiş olanlar Tradescant'ların –tabiri caizse– hükümran tutkusuyla düzenlenmiş bir mekâna girerlerdi. Kişisel hayalgücü dünyaya tutarlılık ve bir düzen görünümü verebilir.

Ama bildiğimiz gibi hiçbir düzen, ne kadar tutarlı olursa olsun, asla tarafsız değildir. Objeler ya da fikirler ya da ruhlara empoze edilen herhangi bir kategorik sistem şüphe uyandırmalıdır, çünkü ister istemez, tam da o fikirleri, insanları, objeleri anlamla kirletir. Ashmolean'ın Babil yeleği ve Paskalya yumurtaları, on yedinci yüzyıla özgü bir özel mülk kavramını formüle eder: Cehennem'deki günahkârlarla Cennet'teki kutsanmışlar kendilerine özgü dramlarını sahneye koyar, ortaklaşa hem bir on üçüncü yüzyıl Hıristiyan kozmogonisini hem de Dante'nin dünyaya samimi bakışını temsil ederler. Bu anlamda *Komedya* hayali bir evrensel

---

6 Ashmolean Müzesi kataloğu, alıntılayan Jan Morris, *The Oxford Book of Oxford* (Oxford: Oxford University Press, 1978), s. 110-11.

müze, bilinçdışı korkular ve arzuların icra edileceği bir sahne, bir şairin tutkusu ve vizyonundan doğmuş her şeyin bizi aydınlatmak için düzenlendiği ve sergilendiği bir kütüphanedir.

Ortaçağ'da bu tür eklektik koleksiyonlar Kilise ve asiller tarafından toplanmış olsa da, Avrupa'da insanın kişisel tutkularını halka teşhir etmesinin izi on beşinci yüzyıl sonlarına kadar sürülebilir. Devlet başkanlarının Viyana, Vatikan, İspanya'da El Escorial, Floransa ve Versailles'da dünyanın en büyük sanat koleksiyonlarını toplamaya başladığı bir dönemde, özel kişiler tarafından da daha küçük, daha kişisel koleksiyonlar oluşturuluyordu. Mantova Markisi'nin karısı Isabella d'Este'ninki de böyle bir koleksiyondu. Isabella d'Este, ibadet nedeniyle ya da ev döşemek için değil, objelerin kendileri için sanat eserleri biriktirmeye başladı. O zamana kadar zenginler sanat eserlerini evin bir köşesine güzellik ya da prestij katsın diye toplardı. Isabella bu süreci tersine çevirerek, topladığı objelere çerçeve oluştursun diye bir oda ayırdı. *Camerino*'su ya da "küçük oda"sında (burası sanat tarihinde en eski özel müzelerden biri olarak meşhur olacaktı) Isabella en iyi çağdaş ressamların yaptığı "hikâyesi olan resimler"i sergiledi. İyi bir gözü vardı: Temsilcilerine, *camerino*'su için sanat eserleri alsınlar diye Mantegna, Giovanni Bellini, Leonardo, Perugino, Giorgione, Rafaello ve Michelangelo'ya gitme talimatı verdi. Bu sanatçıların bazıları razı geldi.[7]

Yüz yıl sonra, koleksiyon tutkusu sadece Isabella gibi aristokratların değil, zengin burjuvazinin de evlerini fethetti ve özel bir koleksiyona sahip olmak, ister mali ister âlimane açıdan olsun, toplumsal statünün bir göstergesi oldu. Francis Bacon'ın "evrensel doğanın kişisel hale getirilmiş bir modeli" dediği şey, pek çok avukatla doktorun salonlarında görülebilirdi. Kilitlenebilen çekmeceleri olan ve Fransızca adıyla *cabinet* denen bir mobilya ya da *camerino* gibi küçük, ahşap levhalı bir oda, zengin evlerinde sık rastlanan bir şey olmuştu. İngiltere'de *cabinet*'ye, mekânın özel halini gösterecek biçimde, Latince *clausum* anlamındaki "kapalı"dan *closet* (gömme dolap) denirdi. Avrupa'nın geri kala-

7 George R. Marek, *The Bed and the Throne: The Life of Isabella d'Este* (New York: Harper and Row, 1976), s. 164.

nında heterojen objelerin özel koleksiyonları *cabinet de curiosités* ya da *Wunderkammer* olarak bilindi. Sonraki yüzyıllar boyunca toplanmış olanların en meşhurlarından bazıları II. Rudolph'un Prag'da, II. Ferdinand'ın Innsbruck'taki Ambras Şatosu'nda, Ole Worm'un Kopenhag'da, Büyük Petro'nun Saint Petersburg'da, Gustaf Adolphus'un Stockholm'de ve mimar Sir Hans Sloane'in Londra'daki koleksiyonlarıydı. Böyle isimlerin teşvikiyle merak* hanedeki yerini resmen almıştı.[8]

Bazen, nakit olmayınca, tuhaf şeyler toplayanlar zekice hilelere başvururdu. 1620'de âlim Cassiano dal Pozzo, Roma'daki evinde orijinal sanat eserlerini, ünlü binaların elle yapılmış modellerini, daha zengin asillerin peşine düştüğü doğal tarih örneklerini değil, profesyonel teknik ressamlara sipariş edilmiş her tür garip obje, yaratık ve antika çizimlerini topladı. Buna kendisinin Kâğıt Müzesi adını verdi. Isabella'nın *camerino*'sunda ve Tradescant'ların koleksiyonunda olduğu gibi burada da hâkim tasarım, empoze edilen düzen kişiseldi, bir kişinin şahsi tarihi ile yaratılmış bir *Gestalt*. Fakat bir artı özellikle: Objelerin kendilerinin artık gerçek şeyler olması gerekmiyordu. Yerlerini hayal edilmiş temsilleri alabilirdi şimdi. Ve bu röprodüksiyonlar orijinallerinden çok daha ucuz olduğu ve kolaylıkla elde edildiği için, Kâğıt Müze, koleksiyonculuğu sadece çok zenginlere has bir şey olmaktan çıkarıyordu. Bir tecrübenin temsilinin tecrübeye eşdeğer olduğu edebiyattan ikâme gerçeklik fikrini ödünç alan Kâğıt Müze, koleksiyoncuya kendi çatısı altında evrenin bir gölge modeline sahip olma imkânı veriyordu. On beşinci yüzyılda, "biçarelikleri içinde şeylerin gölgelerini kendilerine tercih edenler"den söz eden Yeni Platoncu âlim Marcelo Ficino'nun eleştirisini tekrar eden bazılarıysa bu durumu onaylamıyordu.[9]

---

8 Francis Bacon, *Gesta Grayorum* (1688) (Oxford: Oxford University Press: Oxford, 1914), s. 35; Roger Chartier (haz.), *A History of Private Life*, cilt 3: *Passions of the Renaissance*, çev. Arthur Golhammer (Cambridge: Harvard University Press, 1989), s. 288; Patrick Mauriès, *Cabinets of Curiosities* (Londra: Thames and Hudson, 2011), s. 32.

9 Lorenza Mochi ve Francesco Solinas (haz.), *Cassiano dal Pozzo: I segreti di un Collezionista* (Roma: Galleria Borghese, 2000), s. 27; Marsilio Ficino, *Book of Life*, çev. Charles Boer (Irving, Texas: Spring, 1980), s. 7.

* Orijinali *curiosity*: Aynı zamanda "tuhaf ve ilginç obje" anlamında. (ç. n.)

Gölgeleri toplama fikri çok eskidir. Ptolemaios hanedanından krallar, bilinen dünyanın tamamını Mısır sınırları içinde toplamanın imkânsızlığının bilincinde, dünyaya ilişkin olarak ellerine geçirebildikleri ne bilgi varsa her temsilini alıp İskenderiye'de bir binanın duvarları arasında toplamayı düşündüler ve bu uğurda evrensel kütüphanelerine bulunabilecek, edinilebilecek, kopyalanabilecek veya çalınabilecek her parşömen tomarı ya da tabletin getirilmesi için emirler gönderdiler. İskenderiye limanına yanaşan her gemi taşıdığı her kitabı kopya edilmek üzere verecek, sonra da orijinal (ya da bazen kopyası) sahiplerine iade edilecekti. Şöhretinin doruğundayken İskenderiye Kütüphanesi'nde yarım milyondan fazla parşömen olduğu tahmin ediliyor.[10]

Bilgiyi sergilemek için düzenli bir mekân kurmak hep tehlikeli bir şey olmuştur, çünkü yapı iskeleleri ve karkaslarda olduğu gibi, düzenleme, niyeti istediği kadar nötr olsun, daima içeriği etkiler. Dini alegori, fantastik macera ya da otobiyografik bir kutsal yolculuk gibi okunabilecek, her şeyi kapsayan bir şiir, tıpkı hakkedilmiş, elle yazılmış, basılmış ya da elektronik metinlerden oluşan evrensel bir kütüphane gibi, çatısının altında toplanmış bütün unsurları yapısının diline tercüme eder. Hiçbir yapı, anlamdan muaf değildir.

İskenderiyeli Ptolemaios'un manevi açıdan bir vârisi, 23 Ağustos 1868'de Brüksel'de bir maliyeciler ve şehir planlamacıları ailesinin oğlu olarak dünyaya gelen, Paul Otlet adlı olağanüstü bir adamdı. Otlet çocukken her şeyi düzene sokmaya müthiş bir ilgi gösterdi: Oyuncaklarını, kitaplarını, hayvanlarını. En sevdiği ve küçük erkek kardeşinin de katıldığı oyun muhasebe tutmak, borçlarla alacakları deftere tertipli sütunlar halinde sıralayıp tarifelerle katalogları dosyalamaktı. Bahçedeki bitkiler için parseller çizmeyi ve çiftlik hayvanları için sıra sıra ağıl bölmeleri inşa etmeyi de severdi. Daha sonra, ailesi bir süre Fransa sahili açıklarındaki küçük bir Akdeniz adasına taşınınca, Otlet bulduğu ıvır zıvırla koleksiyon yapmaya başladı –denizkabukları, mineraller, fosiller, Antik Roma madeni paraları, hayvan kafatasları– ve bunlarla

10 Luciano Canfora, *La biblioteca scomparsa* (Palermo: Sellerio, 1987), s. 56; Mustafa El-Abbadi, *La antigua biblioteca de Alejandría: Vida y destino*, Arapçadan çeviren José Luis García-Villalba Sotos (Madrid: UNESCO, 1994), s. 34.

kendi *cabinet de curiosités*'ini yaptı. On beş yaşındayken birkaç okul arkadaşıyla birlikte Özel Koleksiyoncular Derneği'ni kurdu ve derneğin üyeleri için, büyük bir ciddiyetle *La Science* (Bilim) adı verilmiş bir derginin editörlüğünü yaptı. Hemen hemen aynı sıralarda Otlet babasının kütüphanesinde *Encyclopédie Larousse*'u keşfetti; daha sonra, "her şeyi açıklayan ve bütün cevapları veren bir kitap" diyecekti.[11] Ancak çok ciltli *Larousse* hırslı genç adam için çok mütevazı bir kapsama sahipti ve Otlet, ancak onlarca yıl sonra gün ışığı görecek bir projeye başladı: Sadece cevapları ve açıklamaları değil, insan sorgulamasının tamamını da içerecek evrensel bir ansiklopedi.

1892'de genç Otlet, 1913'te uluslararası bir barış hareketi lehine çabaları için Nobel Barış Ödülü alacak olan Henri Lafontaine'le karşılaştı. İki adam, Flaubert'in dur durak bilmez bilgi arayıcıları Bouvard ve Pécuchet gibi, birbirinden ayrılmaz hale geldi. Otlet ve Lafontaine bilginin her alanında muazzam bir bibliyografik kaynaklar koleksiyonu toplamak için birlikte kütüphaneler ve arşivleri didik didik ediyorlardı. Amerikalı Melvin Dewey tarafından 1876'da icat edilen kütüphane tasnifi ondalık sisteminden etkilenen Otlet ve Lafontaine, Dewey'nin sistemini bibliyografik olarak dünya çapında kullanmaya karar verdiler ve izin almak için ona yazdılar. Bunun sonucunda 1895'te merkezi Brüksel'de olan ama pek çok ülkede muhabirleri bulunan Office international de Bibliographie (Uluslararası Kaynakça Ofisi) kuruldu. Kurumun varlığının ilk birkaç yılında, genç kadın çalışanlardan oluşan bir ordu, kütüphanelerle arşivlerin kataloglarını taradı ve verileri günde ortalama iki bin kartlık bir hızla 7.5 cm x 12.5 cm'lik kartotek fişlerine kaydetti. 1912'de Office international de Bibliographie'nin kart sayısı on milyonu aşmıştı, ayrıca fotoğrafik imgelerin yanı sıra saydamlar, film fotoğrafları ve film makaraları içeren yüz bin görsel belge de vardı.

Otlet yeni icat edilmiş (ama henüz kamuya açıklanmamış) televizyonla birlikte sinemanın gelecekte bilginin iletileceği yöntem olacağına inanıyordu. Bu fikri desteklemek için kitapları fotoğrafik

11 Otlet, alıntılayan Françoise Levie, *L'Homme qui voulait classer le monde: Paul Otlet et le Mundaneum* (Brüksel: Les Impressions Nouvelles, 2006), s. 34.

olarak kopyalayan ve sayfaları bir ekrana yansıtan devrim niteliğinde (mikrofilm benzeri) bir makine geliştirdi. İcadına bibliyofot ya da "yansıtılmış kitap" adını verdi ve sesli kitaplar, uzaktan iletilen kitaplar ve –hologramın icadından elli yıl önce– üç boyutlu görülebilen kitaplar hayal etti. Üstelik bugünün internetinde olduğu gibi kişilerin kendi evlerinde kullanımlarına sunulacaktı bunlar. Otlet bu aletlere "kitabın ikâmeleri" adını verdi.[12]

Muazzam dokümantasyon labirenti içinde Dewey'nin ondalık sisteminin ne ölçüde kullanılabileceğini gözünde canlandırmak için Otlet, Dewey'nin sistemini ışınları merkezden kaçarken yayılıp çoğalarak insan bilgisinin her branşını kucaklayan bir güneşe benzeten bir çizelge çizdi. Şema esrarengiz bir şekilde Dante'nin nihai vizyonunda gördüğü, birleşmiş ışıklarını evrenin her yanına yollayan, her şeyi içeren ve her şey olan, tek dairede birleşmiş o üç ışıl ışıl daireye benziyor.

> Ey sonsuz ışık, yalnızca kendinde varsın,
> kendini yalnız sen tanırsın, tanıdığın,
> tanındığın için kendine güler, sevdalanırsın![13]

Otlet her zaman hevesli bir koleksiyoncuydu ve hayal ettiği evrensel arşiv hiçbir şeyi gözden kaçırmazdı. Kahire Genizası'nda belki de bilinmeden Tanrı'nın adını taşıyordur diye her kâğıt parçasını muhafaza eden Yahudiler gibi, Otlet de her şeyi saklardı.[14] Küçük bir örnek: 1890'da balayına çıkmadan önce genç Otlet ve karısı Paris'te Grands Magasins du Louvre'da tartılmaya gittiler. Otlet'in 70 kilo, karısının da 55 olduğunu gösteren biletler, Otlet tarafından itinayla selofan zarflarda saklanmıştı ve bugün hâlâ onun çeşitli kartlarıyla kâğıtlarını içeren bir mukavva kutuda görülebilir. Bir arkadaşı Otlet'e, "Tali olanda esas olanı görüyorsun" demişti – Otlet'in her şeyi yiyip bitiren merakına getirilmiş kullanışlı bir açıklama.[15] Toplama, katalog yapma ve

---

12 *Age*, s.107, 271.

13 *Paradiso* [*Cennet*], XXXIII:124-126, "O luce etterna che sola in te sidi,/ sola t'intendi, e da te intelleta/ e intendente te ami e arridi!"

14 Bkz. Adina Hoffman ve Peter Cole, *Sacred Trash: The Lost and Found World of the Cairo Geniza* (New York: Schocken, 2011).

15 Alıntılayan Levie, *L'Homme qui voulait classer le monde: Paul Otlet et le Mundaneum*, s. 72.

tasnif etmeye yol açtı. Otlet ile torunu Jean bir gün kumsalda yürüyüş yaparlarken, kumlara vuran birkaç denizanasına rastladılar. Otlet durdu, denizanalarını bir piramit şeklinde topladı, yeleğinden boş bir kart çıkarıp yaratığın tasnifini, Office international de Bibliographie'ye göre yazdı: "5933." 5 sayısı genel bilimlere işaret ediyordu, arkasından 9 gelince kapsamı daralıp zooloji oluyordu, bir 3 eklenince sölenterlerle, bir 3 daha eklenince de denizanalarıyla sınırlanıyordu. Otlet sonra kartı jelatinimsi derlemenin üstüne tutturup yürüyüşüne devam etti.[16] Otlet'in örgütleme tutkusu onun Norveçli mimar Hendrik Andersen'in Barış ve Uyum Dünya Merkezi olarak hizmet verecek ideal bir şehre yönelik ütopik projesini desteklemesine neden oldu. Proje için birçok yer önerildi: Flandra'da Tervuren, Roma yakınlarında Fiumicino, İstanbul, Paris, Berlin ve New Jersey'de bir yer. Bu iddialı rüya, entelektüeller arasında olduğu gibi siyasetçiler arasında da çok büyük kuşkulara yol açtı. Andersen'in iyi dostu olan ve Norveçli'nin heykellerine hayran Henry James, böyle büyük ve hantal bir plan fikrinden tiksiniyordu. Andersen'e yazdığı bir mektupta dostuna megaloman dedi. "Nasıl olur da senin tarafını tutarım?" diye yazdı. "Nasıl olur da seni desteklemek için alfabenin tek bir harfini bile kullanırım, sen bana şu koca ihtiyar dünyada herhangi bir gerçeklikle herhangi bir ilgisi olmayan böyle fantastik bir şey söylersen???" Aslında James bunu demeyecek kadar feraset sahibiydi, ne de olsa bir romancı olarak megaloman karakteri ne kadar derinden anladığını göstermişti. 1897'de James, *The Spoils of Poynton* adlı kitabında, Mrs. Gereth'in yıllar boyunca muhteşem evi Poynton'da biriktirdiği öteberiye yönelik saplantısını teşrih masasına yatırmıştı. "Böyle bir yer yaratmış olmak," diye yazmıştı James, "yeterince vakar sahibi olmak demekti; onu savunma sorunu ortaya çıkarsa, doğru tavır en vahşi tavır olurdu." Otlet'in Bibliyografik Enstitü'de topladığı veri dağları gibi, Andersen'in İdeal Şehri de, Poynton Mrs. Gereth için neyse oydu: Şeylerin, herhangi bir kınamayı kabul etmeyecek kadar değerli bir bütünlüğü. "Elde etmek için neredeyse aç kaldığımız şeyler var evde!" der Mrs Gereth. "Onlar bizim dinimizdi, bizim hayatı-

16 *Age*, s. 69-70.

mızdı, *bizdiler*!" James'in açıkça ortaya koyduğu gibi, bu "'şeyler' elbette dünyanın toplamıydı; ve Mrs Gereth için dünyanın toplamı nadir Fransız mobilyaları ve Doğu porseleni demekti. En fazla, insanların sahip olmamasını hayal edebilirdi, ama istememelerini ve özlememelerini hayal edemezdi."[17] Andersen de Otlet'le aynı fikirdeydi. James'in eleştirisi önemsenmedi.

Otlet artık Mundaneum adını verdiği ve onun görüşüyle bir müze, bir kütüphane ve büyük bir konferans salonu ile bilimsel araştırmaya adanmış ayrı bir binadan oluşacak olan projeyi saplantı haline getirmişti. Mundaneum'un şu düsturla Cenevre'de inşa edilmesini önerdi: "Her şeyin, herkes tarafından ve herkes için tasnifi." Devrin en meşhur mimarı, Le Corbusier adıyla daha iyi tanınan Charles-Edouard Jeanneret-Gris projeyi destekledi ve Otlet'in şehri için gözüpek bir plan çizdi: İskoç asıllı Amerikalı milyoner Andrew Carnegie projenin finansmanı için yardım teklif etti. Ama 1929 Ekim'inde Wall Street'in iflas bayrağını çekmesi, Amerikan mali desteği umutlarına son verdi ve Otlet'in ütopik projesi neredeyse unutuldu gitti.[18]

Ama "tek bir evrensel dokümantasyon blokunun parçaları olarak, insan bilgisinin ansiklopedik bir araştırması olarak, muazzam bir entelektüel kitap, belge, katalog ve bilimsel obje deposu olarak tasarlanmış" çeşitli koleksiyonlar biçimindeki temel Mundaneum kavramı, kataloglanmış dizilerinin içinde değişmez halde, 1940'a kadar Brüksel'deki Palais du Cinquantenaire'e saklanmış halde varlığını değişmeden sürdürdü.[19] O yılın 10 Mayıs'ında Nazi ordusu Belçika'yı istila etti ve Otlet ile karısı kıymetli koleksiyonlarını bırakıp Fransa'ya sığınmak zorunda kaldı. Tasnif edilmiş evrenini çaresizce kurtarmaya çalışan Otlet, Mareşal Petain'e, Roosevelt'e, hatta Hitler'e rica mektupları yazdı. Ama çabaları boşunaydı. Koleksiyonunun yerleştirildiği Adalet Sarayı dağıtıldı, severek tasarladığı mobilyalar Adalet Sarayı'na nakledildi ve kitaplarla

---

17 Henry James, 4 Nisan 1912 tarihli mektup, *Letters*, cilt 4, haz. Leon Edel (Cambridge: Harvard University Press, 1984), s. 612; Henry James, *The Spoils of Poynton* (Londra: Bodley Head, 1967), s. 38, 44.

18 Levie, *L'Homme qui voulait classer le monde: Paul Otlet et le Mundaneum*, s. 225.

19 Alıntılayan W. Boyd Rayward, "Visions of Xanadu: Paul Otlet (1868-1944) and Hypertext," *Jasis* 45 (1994): 242.

belgeler de kutulara kondu. Otlet, 4 Eylül 1944'te Brüksel'in kurtuluşundan sonra eve döndüğünde, kartoteklerin ve görsel dosyaların yerini Üçüncü Reich'tan bir "yeni resim" sergisinin aldığını, Nazilerin Enstitü'de kataloglanan altmış ton süreli yayını yok ettiğini ve kütüphanenin özenle bir araya getirilmiş 200.000 cildinin sırra kadem bastığını keşfetti. Paul Otlet kalbi kırılmış halde 1944'te öldü.

Otlet'in ölümünden sonra, muazzam projesinden kalanlar, Brüksel'in sağlığa zararlı Anatomi Enstitüsü'nde depolandı. Birkaç kere daha yer değiştirmesinin ardından parçalara ayrılmış koleksiyon 1992 yılında nihayet Belçika'nın Mons şehrindeki yenilenmiş bir 1930'lar bonmarşesinde kendine güvenli bir yer buldu ve burada, büyük bir titizlikle yeniden düzenlendikten sonra, yeni Mundaneum 1996'da kapılarını açtı.[20]

Otlet'in saplantısının bir açıklaması belki de 1916 tarihli bir günlük notunda bulunabilir. Otlet orada, ergenliğinde geçirdiği bir hastalığın ardından (ona göre kızıl, difteri, menenjit ve tifo karışımı), sözel hafızasını kaybettiğini ve şiirler ya da düzyazı pasajları ezberleyemez olduğunu söylüyordu. Buna çare bulmak için, diye açıklıyordu, "Hafızamı mantıkla düzeltmeyi öğrendim."[21] Verileri ve rakamları kendi kendine ezberleyemeyen Otlet belki de Office international de Bibliographie'sini ya da Mundaneum'unu; kartotek fişleri, imgeler, kitaplar ve diğer belgeler sayesinde kurulabilecek bir tür ikâme hafıza olarak hayal ediyordu. Otlet'in dünyayı sevdiği de, dünyayla ilgili her şeyi bilmeyi arzuladığı da kesin, ama Vergilius'un tanımladığı günahkârlar gibi, sevgisini hatalı bir hedefe yönelterek ya da fazla coşkuyla yönelterek yanılgıya düştü. İnandığı Tanrı'nın, kendisi gibi bir katalogcuyu bağışlamaya gönüllü olması dileğiyle...

1975'te Jorge Luis Borges, belki de Otlet karakterinden esinlenerek, bir adamın, içinde dünyadaki hiçbir şeyin eksik olmayacağı bir ansiklopedi toparlamaya kalktığı, "Kongre" adlı uzun bir hikâye yazdı.[22] Dünyanın bu sanal versiyonunun sonunda imkânsız olduğu anlaşılır ya da anlatıcı yararsız olduğuna karar

---

20 Levie, *L'Homme qui voulait classer le monde*, s. 293-308.

21 Age, s. 47-48.

22 Jorge Luis Borges, "El congreso," *El libro de arena* (Buenos Aires: Emecé, 1975).

verir, çünkü dünya, bizim için hem üzüntü hem sevinç kaynağı olarak, zaten vardır. Son sayfalarda iddialı ansiklopedici onunla birlikte araştırma yapanları Buenos Aires'te at arabası gezintisine çıkartır, ama şimdi evleri, ağaçları, insanlarıyla gördükleri şehir yabancı ve münferit değildir: Araştırıcıların cesaretle giriştikleri ve şimde birdenbire, büyük bir hayretle aslında hep orada olduğunu fark ettikleri kendi yaratılarıdır.



Minos bütün günahkârları Cehennem'deki yerlerine sevk ediyor. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in V. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

15
Daha Sonra Ne Geliyor?

Doksanlı yıllarda bir ara Berlin'e gittiğimde yazar Stan Persky beni Yaşlı Cranach'ın Gemäldegalerie'deki Gençlik Pınarı resmini görmeye götürmüştü. Erkekler ve kadınların dikdörtgen şeklinde bir yüzme havuzunda mutlulukla hoplayıp sıçramasını geniş açıdan bakarak resmeden orta ölçekte bir tuvaldir bu. Sol taraftan yaşlılar at arabaları ve el arabalarıyla gelir; öbür yandan gençler çıplak çıkarlar, onları o tarafta bir dizi kırmızı çadır beklemektedir, Lewis Carroll'ın Snark'ının çok düşkün olduğu o seyyar soyunma kabinleri gibi.

Cranach tablosu Stan ile beni, böyle bir şey mümkün olsa ömrümüzü uzatmak ister miydik diye bir tartışmaya sürükledi. Ben, öngörülebilen sonun beni korkutmadığını ya da üzmediğini söyledim: Tersine, kafamda bir sonuçla yaşama fikrinden hoşlanıyordum ve ölümsüz bir hayatı, ne kadar hoş olursa olsun, nihayetinde okuyanı bıktıracak, sonu olmayan bir kitaba benzettim. Ne var ki Stan, yaşamaya belki de ebediyen devam etmenin (hasta ve sakat olmayacaksak eğer) mükemmel bir şey olacağını söyledi. Hayat öyle zevkliydi ki, bitmesini hiç istemiyordu.

Bu konuşmayı yaptığımız sırada daha elli yaşında bile değildim; aradan on beş yıldan fazla geçtikten sonra, sonsuz bir hayatın yaşamaya değmeyeceğine daha da çok inanıyorum. Daha nice onyılım olduğunu sandığımdan değil: Bütün cildi ellerimde tutmaksızın kesinlikle söylemek mümkün değil, ama son bölümlerden birinde olduğuma iyice eminim. Öyle çok şey oldu, öyle çok karakter geldi gitti, öyle çok yer ziyaret edildi ki, hikâyenin abuk sabuk ve konuşanların çenesini tutamadığı bir gevezeliğe dönüşerek yavaşça yok olmadan çok da fazla sayfa boyunca devam edebileceğini sanmıyorum.

"Ömrümüz," diyor Mezmurlar Yazarı bize, "yetmiş yıl sürüyor; bilemedin seksen, o da sağlıklıysak; en güzel yıllar da zahmetle,

kederle geçiyor; çabucak bitiyor, uçup gidiyoruz." Şimdi, son zamanlara kadar bana pi'nin son hanesi kadar uzak görünen o sayıdan on yıl uzakta bile değilim. Fark ediyorum ki, artık yaşlılığım demem gereken bu çağda, bedenim durmadan ağırlığını bilinçli zihnime kaydırıyor, sanki düşüncelerime bunca dikkat etmemi kıskanıyormuş gibi, sanki onları kaba güçle bir kenara itmeye çalışırmış gibi. Kısa süre öncesine kadar, bedenimin yalnızca gençliğime hâkim olduğunu ve olgunluğumla birlikte bu ayrıcalıklı yeri zihnimin alacağını hayal etmiştim. Ve bedenle zihinden her biri, hayatımın belli bir yarısı üzerinde hüküm sürdüğüne göre, saltanatlarını sıkıntı vermeden ve adil biçimde, sıralarını sessizce bekleyerek süreceklerini hayal etmiştim.

Başlangıçta öyle de oldu sanırım. Ergenliğimde ve yetişkinliğimin başında, zihnim karmakarışık, belirsiz bir mevcudiyet gibiydi; zevki rastladığı yerde bulup alan hâkim bedenin kayıtsız hayatına beceriksizce müdahale ederdi. Ne çelişkidir ki, bedenim o sıralarda düşüncelerimden daha az somut gelirdi bana ve varlığını yalnızca eklektik duyularım vasıtasıyla hissettirirdi: Sabahın serin havasını koklamak ya da bir şehirde gece dolaşmak; güneşte kahvaltı etmek ya da karanlıkta âşığımın bedenine sarılmak gibi. Kitap okumak bile bedensel bir faaliyetti: Bir sayfa üzerindeki kelimelerin teması, kokusu ve görünüşü, kitaplarla ilişkimin temel bir parçasıydı.

Şimdi zevk esas olarak düşünmek suretiyle geliyor ve rüyalarla fikirler daha önce hiç olmadığı kadar zengin ve berrak görünüyorlar. Zihin hakkını almak istiyor ama yaşlı beden, yerinden edilmiş bir zorba gibi, geri çekilmeyi reddediyor ve ısrarla sürekli ilgi istiyor: Isırarak, tırmalayarak, bastırarak, uluyarak ya da bir uyuşukluk ya da mesnetsiz bir dermansızlık haliyle. Bir bacağım yanıyor, bir kemiğim donuyor, bir elim tutukluk yapıyor, meçhul bir körelmişlik midemi dürterek dikkatimi kitaplarımdan ve sohbetimden, hatta düşüncenin kendisinden uzaklaştırıyor. Gençliğimde, başkalarıyla birlikteyken bile, bedenim asla dırdır etmediği, asla benden ayrı bir şey gibi, utanç verici bir *Doppelgänger* gibi görünmediği için, kendimi hep tek başınaymış gibi hissederdim. Mutlak ve bölünmez olarak kendi kendimdim, tekildim, yenilmezdim, Peter Schlemihl'in bedeni gibi gölgesizdim. Şimdi yalnız olduğum zaman bile bedenim istenmeyen bir misafir gibi hep orada; ben düşünmek

ya da uyumak istediğim zaman gürültü yapıyor, oturduğum ya da gezindiğim zaman böğrüme bir dirsek geçiriyor.

Çocukken sevdiğim bir Grimm masalında Ölüm bir kır yolunda saldırıya uğrayıp yere yıkılır ve genç bir köylü tarafından kurtarılır. Bu yaptığına teşekkür etmek için Ölüm kurtarıcısına bir vaatte bulunur: Bütün insanların ölmesi gerektiği için onu ölmekten bağışık tutamaz ama onu almaya gelmeden önce habercilerini yollayacaktır. Yıllar sonra Ölüm köylünün kapısında belirir. Dehşete düşen adam Ölüm'e vaadini hatırlatır. "Ama ben sana habercilerimi yollamadım mı?" diye sorar Ölüm. "Ateş gelip de seni çarpmadı mı, sarsmadı mı, yere vurmadı mı? Baş Dönmesi seni sersemletmedi mi? Kramplar kollarınla bacaklarını kasmadı mı? Diş Ağrısı yanaklarını ısırmadı mı? Ve bunların yanı sıra, kardeşim Uyku her gece sana beni hatırlatmadı mı? Her gece sanki zaten ölmüşsün gibi yatmadın mı?"

Bedenim, efendilerini karşılama hazırlıkları yapan bu habercileri memnuniyetle ağırlıyor gibi görünüyor. Daha uzun bir uyku ihtimali beni üzmüyor, üstelik o da değişti. Gençliğimde ölüm sadece edebi hayal gücümün bir parçası, kötü üvey annelerle yiğit kahramanların, kötü Profesör Moriarty ile cesur Alonso Quijano'nun başına gelen bir şeydi. Bir kitabın sonu düşünülebilirdi ve (kitap iyiyse eğer) esef edilecek bir şeydi, ama kendi sonumun mümkün olmasını gözümün önüne getiremezdim. Bütün gençler gibi ben de ölümsüzdüm ve zaman bana sona erme tarihi olmadan bahşedilmişti. May Swenson'ın dediği gibi:

> On yaşında olduğum sadece
> bir yaz mı vardı? Öyleyse
> uzun bir yaz olmalı–

Bugünse yazlar öyle kısa ki, bahçe iskemlelerini anca dışarı çıkarmışken bir bakmışız kaldırıyoruz; birkaç saat gibi görünen bir süreliğine Noel ışıklarını asarken yeni yıl gelip gidiyor ve yeni bir onyıl onu izliyor. Bu telaş beni tedirgin etmiyor: Hoşuma giden bir hikâyenin son sayfalarının hızlanmış temposuna alışkınım. Hafif bir pişmanlık hissediyorum, evet. O kadar iyi tanımaya başladığım karakterlerin son sözlerini söyleyeceklerinin, son jestlerini sunacaklarının, içine girilemez şatonun çevresinde bir daha dolaşacaklarının ya da bir balinanın sırtına bağlanmış olarak deniz sisine

karışıp uzaklaşacaklarının farkındayım. Ama derlenip toparlanması gereken her şey derlenip toparlanmış olacak ve çözülmeden kalması gereken ne varsa çözülmeden kalacak. Masamın beni tatmin edecek şekilde düzenli olduğunu biliyorum, mektuplarımın çoğu cevaplandırılmış, kitaplarım olması gereken yerde, yazılarım hemen hemen bitmiş (okumam değil ama, bu da işin doğasında var zaten). Önümde desteklenmiş halde dik duran "Yapılacak Şeyler" listemde hâlâ üstü çizilmemiş maddeler var; ama hep vardı ve hep de olacak, listenin sonuna kaç kere gelirsem geleyim. Kütüphanem gibi "Yapılacak Şeyler" listemi tüketmeyi de zaten amaçlamamıştım.

Talmud âlimleri, insanın adının düşünceler ve edimlerle Yaşam Kitabı'nda yazılı olmasını kati bir şekilde sağlamamız için, o yazıdan bizim kendimizin sorumlu olmamız gerektiğini, kendi yazmanlarımız olmamız gerektiğini söylüyor. Böyleyse eğer, kendimi bildim bileli ben adımı başkalarının kelimeleriyle yazıyorum, kitapları vasıtasıyla kendime ait kılacak kadar talihli olduğum o yazarlardan (Stan Persky gibi) sanki dikte alıyorum. Petrarca, mektuplarından birinde, Vergilius, Boethius ve Horatius'u bir kez değil binlerce kez okuduğunu ve eğer şimdi onları okumayı bırakırsa (bunu kırk yaşındayken yazmış) hayatının geri kalanı boyunca bu yazarların kitaplarının gene de onunla kalacağını itiraf etmiş; "çünkü köklerini kalbime öyle bir gömmüşler ki, çoğu kez onları kimin yazdığını unutuyorum ve bir kitaba çok uzun süreyle sahip olmuş ve kullanmış biri gibi, yazarı ben oluyorum ve onu kendimin sayıyorum" diye ekleyerek. Ben de onun sözlerini tekrarlıyorum. Petrarca'nın da anladığı gibi, okurların samimi kanısı şu ki, bireysel olarak yazılmış kitap yoktur: Sadece sonsuz ve parçalanmış tek bir metin vardır ve biz hiçbir devamlılık ya da anakronizm ya da bürokratik sahiplik iddiası kaygısı olmaksızın onun sayfalarını çeviririz. Okumaya ilk başladığımdan beri alıntılar halinde düşündüğümü, başkalarının yazmış olduklarıyla yazdığımı ve kâğıtları yeniden karmak ve yeniden düzenlemek dışında bir hırsım olmadığını biliyorum. Bu görevden büyük bir tatmin duyuyorum. Ve aynı zamanda hiçbir tatminin hakikaten ebedi olmayacağından eminim.

Her şeyin ölümünü hayal etmektense kendi ölümümü hayal etmek daha kolay gelir bana. Teknoloji ve bilimkurguya rağmen, ben-merkezci bakış açımızdan dünyanın sonunu tasavvur etmek

zor: Seyirciler gitti mi sahne nasıl olur? Onu görecek kimse kalmadığında evren son ânında nasıl görünecek? Görünürde beylik bu açmazlar hayal etme kapasitemizin birinci tekil şahsın bilinciyle ne kadar sınırlı olduğunu gösteriyor.

Seneca, Caligula'ya bağlı bir idareci olan doksan yaşındaki Sextus Turannius'un hikâyesini anlatır. İmparator onu görevinden alınca Sextus Turannius "evindekilere onu gömmeye hazırlamaları ve sanki ölmüş gibi yatağının etrafında ağıt yakmalarını emretti. Ev halkı, yaşlı efendilerinin işsizliğine yas tutmaya başladı ve göreve iade edilene kadar da yas tutmayı bırakmadılar." Turannius bu stratejiyle imkânsız görüneni başarıp kendi cenazesine tanık oldu. On yedi yüzyıl sonra ve bu kadar pratik olmayan nedenlerle, Amerikalı eksantrik işadamı Timothy Dexter insanların nasıl tepki vereceğini görmek için ölmüş gibi yaptı. Sözde dulu cenazede yeterince üzüntü alameti göstermeyince, hayata geri döndüğünde hayal kırıklığına uğramış olan Dexter onu fena halde dövdü.

Benim hayalim daha mütevazı: Ben kendimi sadece sonlanmış, kararlar, düşünceler, korkular ve duygulardan yoksun, artık fark edilebilir hiçbir anlamda burada ve şimdi olmayan, "olmak" fiilini kullanamaz halde görüyorum.

Referanslar: The Book of Common Prayer (1662), 90:10 (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), s. 463; Jakob ve Wilhelm Grimm, "Die Boten des Todes," *Die Märchen der Brüder Grimm* (Leipzig: Insel Verlag, 1910), s. 294-95; May Swenson, "The Centaur," *To Mix with Time: New and Selected Poems* (New York: Scribner's, 1963) s. 86; Francesco Petrarca, *Le Familiari*, cilt 3: 12.-19. mektuplar, 22:2, haz. Vittorio Rossi (Floransa: Casa editrice Le Lettere, 2009), s. 68; Seneca, "On the Shortness of Life," *The Stoic Philosophy of Seneca*, çev. Moses Hadas (Garden City, New York: Doubleday, 1958), s. 73; Samuel L. Knapp, *The Life of Lord Timothy Dexter, with Sketches of the Eccentric Characters that Composed his Associates, Including his own Writings* (Boston: J. E. Tilton, 1858).

Ölüm... yok... Sadece... ben... ben varım... ölmekte olan...

André Malraux, *La Voie royale*

Dünya hep burada ama biz değiliz. Ancak, *Komedya*'da ölüm yok. Daha doğrusu, Dante'nin karşılaştığı ruhların ölümü hikâye başlamadan önce meydana gelmiş. Ondan sonra, üç korkunç krallıktaki her insan ruhu Mahşer Günü'ne kadar yaşıyor. Dante'nin öğrendiği üzere, bedenin ölümü bireyleri, belki kendi iradeleri hariç pek az şeyden yoksun bırakmış. Ve dil, kaybolmuş olanlar da kurtulmuş olanlar da daha önce ve şimdi kim olduklarını kelimelerle ifade edebilsin ve ölüm anlarını şimdi kelimelere çevrilmiş olarak yeniden yaşayabilsinler diye hâlâ onların. Tek tek ölümlere yapılan uçucu göndermelerin sayısı çok: En seçkinlerinden biri de Dante'ye "gölge veren" bedeninin Brindisi'den alındığını ve şimdi Napoli'de gömülü olduğunu söyleyen Vergilius'unki; Dante'yi "ikinci çağımın eşiği"nde kendisine ihanet etmekle suçlayan Beatrice'ninki (yirmi beş yaşında ölmüştü); düşmanı Kardinal Ruggiero tarafından Açlık Kulesi'ne hapsedilmiş, açlıktan ölmeye ya da kendi çocuklarını yiyip yutmaya mahkûm edilen Ugolino Kontu'nun korkunç ölümü (Borges'e göre tarihi gerçeklikte birini ya da öbürünü yapmış olmalıydı, ama şiirde ikisini de yapar); kanlı ormandaki intiharlar; Peter Damian'ın kısaca ilan edilen ölümü; Manfredo'nun daha önce de sözü geçmiş ölümü.[1] *İlahi Komedya* ölüm hakkında değil ama ölüm anısına bir çalışmadır. Kendisini neyin beklediğini öğrenmek için ölümlü Dante, ölümlülük tecrübesini yaşamış olanlara sorular sorar. Merakının onu götürdüğü yer burasıdır.

---

1 *Purgatorio* [*Araf*], III:26, "dentro al quale io facea ombra"; XXX:124-125, "su la soglia fui/ di mia seconda etade"; *Inferno* [*Cehennem*], XXXIII:13-75; "*Inferno*'nun sondan bir önceki kantosunun ünlü 75. dizesi [Dante'nin yorumcuları için] sanatla gerçekliğin birbirine karışmasından kaynaklanan bir sorun yarattı. (...) Açlık Kulesi'nin loşluğunda, Ugolino sevdiklerinin cesetlerini hem yer hem yemez ve işte tam da bu mütereddit muğlaklık, bu belirsizlik, onu oluşturan tuhaf maddedir. Dante işte böyle, iki mümkün ıstırap ile onu düşledi, gelecek nesiller de düşlemeyi sürdürecek." (Jorge Luis Borges, "El falso problema de Ugoino," *Nueve ensayos dantescos* [Madrid: Espasa Calpe: Madrid, 1982]), s. 105 ve 111; *Inferno* [*Cehennem*], XIII:31-151; *Paradiso* [*Cennet*], XXI: 124; bkz. 12. bölüm.

O "korkunç yer"de, der Vergilius ona, "acıdan kıvranan eski ruhlar göreceksin / ikinci kez ölmek için bağırırken."* Bu ruhlar, Vahiy Kitabı'nda (Kehanet olarak da geçer) duyurulan nihai yok oluş için yalvarırlar.[2] Yazarı Patmoslu Yuhanna'ya göre o korkunç günde ölüler yargılanmak üzere kalkacak ve Yaşam Kitabı'nda isimlerini arayacaktır: Eğer o akıl almaz sayfalarda adları görünmezse, ebediyet boyu alevlere mahkûmdurlar. "Ölüler ve ölüler diyarı ateş gölüne atıldı" der Yuhanna. "İşte bu ateş gölü ikinci ölümdür" (Vahiy 20:14)

Alegorik olarak, Hıristiyan Avrupa'da Ölüm ikonografisinin kadim kökleri vardır: Örneğin bir Pompeii mozaiğinde temsil edilen canlanmış iskelet, ilk ölüm dansına Ortaçağ'ın başlarında başlar, genciyle yaşlısıyla, zenginiyle yoksuluyla herkesi kendisine katılmaya çağırır ve bazı diller kendisinden eril şahıs zamiriyle bahsetse de, Latin dilleri dişil şahıs zamiriyle söz eder, yani Latin dillerinde Ölüm kadındır. Bu dehşete düşürücü Ölüm imgesi evrensel değildir. Örneğin Yukio Mişima 1967'de yazarken şöyle bir gözlem yapmıştır:

> Japon halkı ölümün her gündelik hareketin arkasında pusuda yattığı olgusunun daima bilincinde olmuştur. Ama ölüm fikirleri düz ve neşelidir. Yabancıların sahip olduğu iğrenç ve dehşet verici ölüm kavramından farklı bir fikir. Avrupalıların Ortaçağ'da hayal ettiği, orak taşıyan iskelet kisvesindeki kişileştirilmiş ölüm kavramı Japonya'da yoktu. Bugün bile modern şehirlerin yanında, kavuran güneşin altında gür bir bitki örtüsünün kapladığı kadim harabeler görebileceğiniz ülkelerde yaygın olan, bir efendi olarak ölüm fikrinden de farklıdır. Meksika'nın Aztek ve Toltek halklarını kastediyorum. Hayır, bizimki saldırgan bir ölüm değil, dünyada bitmek tükenmek bilmeksizin akan ve artık çok uzun zamandır Japon halkının sanatını beslemiş ve zenginleştirmiş olan akarsuların doğduğu bir tür saf su kaynağıdır.[3]

2 *Inferno* [*Cehennem*], I: 116-17, "li antichi spiriti dolenti/ ch'a la seconda morte ciascun grida.

3 Yukio Mishima, *La ética del samurái en el Japón moderno*, Japoncadan çeviren Makiko Sese ve Carlos Rubio (Madrid: Alianza Editorial, 2013), s. 108.

* Manguel'in kullandığı İngilizceye çeviriye bağlı kalmak adına, alıntının ikinci dizesinde Rekin Teksoy çevirisinin dışına çıktık. (ç. n.)

Ölüm ister mutlulukla beklensin ister sapır sapır titreyecek gibi korkutsun, soru aynı: Son eşiğin ötesinde ne yatıyor, eşik varsa eğer? Budistler Buda'nın öğrettiği Dört Yüce Gerçek'in sonu gelmez ölme ve yeniden doğma çemberinden kaçış sağladığına inanır, bu da ilk kez Buda'nın kendisinin tecrübe ettiği bir kurtuluştur. Ölümünden (ya da "dünyevi varlığı her yönüyle tamamlama" anlamına gelen *Parinibbana*'dan) sonra Buda inananların "yoklukta bir varlık" dediği şey olarak varolmayı sürdürmüştür. Daha sonraki bir Buda olan Maitreya ya da Metteyya, gelecek dünya için müritlerini aydınlatmak üzere, son Buda'nın ölümünü izleyecek "beş yokoluş"u ilan eden şiirsel bir metni, *Daha Yazılmamış Tarih Üzerine Vaaz*'ı yazdı. Bu beş yokoluş şunlardı: "marifetlerin yok olması, yöntemin yok olması, öğrenmenin yok olması, simgelerin yok olması, kutsal emanetlerin yok olması." Bu çoklu yokluk hakikatin artık insanoğlunca elde edilebilir olmayacağı bir çağı ilan edecektir. Her şeyin sonu, son rahibin kutsal hükümleri çiğneyişini, kutsal metinlerin hatırasının soluşunu, keşişlerin merasim elbiseleri ile simgelerinin anlamlarını yitirişini ve tüm Budist kutsal emanetlerin ateşle yok edilişini görecektir. "Sonra Kappa ya da Dünya-Döngüsü imha edilecek" diye yazıyor bu ciddi belgede.[4]

Zerdüştiler için ölüm Kötü Ruh'un, Angra Mainyu'nun yaratmış olduğu bir şeydir. Buna göre başlangıçta dünya her biri üç bin yıl olan ve birbirini izleyen iki çağda varoldu: Önce ruhsal biçimde, sonra maddi biçimde; daha sonraysa, sağlığa karşı koysun diye hastalığı, güzelliğe karşı koysun diye çirkinliği, hayata karşı koysun diye ölümü yaratan Kötü Ruh'un saldırısına uğradı. Üç bin yıl sonra, MÖ 1700 ile 1400 arasında bir vakit, Zerdüşt İran'da doğdu, insanoğlunun Angra Mainyu ile savaşmasını mümkün kılacak ilahi vahyin müjdesini verdi. Zerdüşti kutsal kitabı *Zend Avesta*'ya göre, şimdiki çağ, Zerdüşt'ün ölümünden itibaren üç bin yıl daha sürecek ve bu sürenin sonunda kötülük ebediyete kadar yenilgiye uğratılmış olacak. O zamana kadar, her bireysel ölüm, Zerdüştilerin *Fraşokereti* dedikleri o kutsanmış saate bir adım daha yaklaşmaya yol açacak.[5]

---

4 *Anagata Vamsadesance: The Sermon of the Chronicle-To-Be*, çev. Udaya Meddagama, haz. John Clifford Holt (Delhi: Motilal Banarsidass, 2010), s. 33.

5 Mary Boyce, *Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices* (Londra: Routledge, 2001), s. 56-70.

Musevi-Hıristiyan geleneğinde, kıyametle ilgili ilk metnin izi MÖ beşinci yüzyılın sonuna, yani Talmud'a göre peygamberlerin sonuncuları olan Malaki, Hagay ve Zekeriya ile klasik Yahudi kehanetinin bitişine kadar sürülebilir.[6] Ama kehanet vizyonlarının kaydına, artık peygamberin kendi adını ilan ettiği bireysel bir ses olarak değil de anonim olarak ya da kadim bilgelerin ödünç alınmış isimleri altında devam edildi. Danyal Kitabı dışında, bu yeni kehanet literatürünün geri kalanı hukuki olmayan konularla ilgili ve çoğunlukla Talmud metinlerinden oluşan Musevi külliyatı *Agada*'nın bir parçasını oluşturdu. Klasik kehanet literatürü, insanın yanlış davranışının sonucu olan ve zaman sona erip de ebedi bir Altın Çağı müjdelediğinde meydana gelecek olayları tasvir eder. Bu afetler kâfir krallıkların yıkılmasına, seçilmiş kişilerin kurtulmasına, sürgünlerinden Vaat Edilmiş Toprak'a dönmelerine ve evrensel barış ile adaletin kurulmasına neden olacaktır. Yeni peygamberler bir yandan bu vizyonları kabul ederken savaş da ilan ettiler; sadece Tanrı'nın insanları ile inanmayanlar arasında fani bir çatışma değil, iyiliğin orduları ile kötülüğünkiler arasında muazzam bir ahiret savaşı. Kitab-ı Mukaddes'teki ilk kehanetlerde, Kurtarıcı, Tanrı'nın kendisiydi; yenilerse doğası hem insani hem de ilahi olacak bir Mesih'in geleceğini ilan ettiler. Bu daha sonraki kehanet yazıları elbette İsa'nın müritlerinin yeni yeni oluşan inançlarını besleyecekti.

Eski Ahit, Tanrı ile ilişkinin yalnızca insanın ömrü boyunca mümkün olduğunu söylüyordu. Ölümden sonra –Musevi geleneğinde dilin dışlandığı belde– ilahi olanla her türlü temas kesiliyordu. Mezmurlar yazarı, "Ölüler, sessizlik diyarına inenler Rab'be övgüler sunmaz" diye yazmıştı (Mezmurlar 115:17). İnsan Tanrı'yı hoşnut etmek için ne yapabilecekse ya dünyada yapmalı ya da hiç yapmamalıydı. Ama MÖ birinci yüzyılda Museviler arasında farklı, daha umutlu düşünceler gelişmeye başladı. Bir ahiretin varlığı, kötü ve iyi davranışların karşılığını bulması ve bedenin yeniden canlanması gibi kavramlar (gerçi bütün bunların izi ilkel şekliyle temel dini metinlere kadar sürülebilir), Musevi inancının temel ilkeleri halini aldı. Onlarla birlikte, tenin ölümünden son-

6 *Talmud Megillah* 15a.

ra bile Tanrı'nın erişiminde olunduğu teyit edildi ve insanoğlu, kişinin burada, bugün yaptıklarına muazzam önem kazandıran bir ölümsüzlük güvencesine kavuştu. Birbirini izleyen ve Vahiy Kitabı ile zirvesini bulan yorumsal okumalar tarafından özümsenip dönüştürülmüş bu kadim kesinlikler Dante'nin *Komedya*'sının merkezindedir. Dante'ye göre biz, yaşayanlar, dünyada ve ötesindeki eylemlerimizden ve hayatımızdan sorumluyuzdur ve kendi ödüllerimiz ile cezalarımızı, hayat yolunda kesin sonumuza doğru giderken şekillendiririz. Bunlar, müstakbel bireyin temel görev bildirimini oluşturur. Dante'ye göre, ahirette suskunluğa mahkûm edilmeyiz: Ölüler dil hediyesini muhafaza eder ki olmuş bitmiş şeyler kelimelerle yansıtılabilsin.

İslam, ölümden sonra imansızlar için cezalar, iman sahipleri için de ödüller olacağını vaat eder. "Biz kâfirler için zincirler, demir halkalar ve alevli bir ateş hazırladık. İyiler ise, kâfur katılmış bir kadehten (cennet şarabı) içerler. (Bu) Allah'ın has kullarının içtikleri ve akıttıkça akıttıkları bir pınardır. O kullar, şiddeti her yere yayılmış olan bir günden korkarak verdikleri sözü yerine getirirler. Onlar, kendi canları çekmesine rağmen yemeği yoksula, yetime ve esire yedirirler. 'Biz sizi Allah rızası için doyuruyoruz; sizden ne bir karşılık ne de bir teşekkür bekliyoruz. Biz, çetin ve belalı bir günde Rab'bimizden (O'nun azabına uğramaktan) korkarız' (derler)." Bu korku semeresini verir: Bedenin ölümünden sonra Tanrı müminleri ipekten giysilerle, kurulup oturdukları koltuklarla, gölgeli ağaçlarla, meyve ikramlarıyla, gümüş tabaklarla ve ortaya inci gibi saçılmış, hiç ölmeyecek gençlerin elinden kâseler dolusu zencefil katkılı sularla ödüllendirir. On ikinci yüzyılda İbn Arabi lanetlenmiş olanlar "öyle çirkin biçimlerle toplanmış olacak ki, maymunlarla domuzlar daha iyi görünecek" diye açıklamıştı. Servet birikimi ebedi mutluluğun önünde engeldir: Peygamber'in sahabesi Ebu Hureyre'ye göre, Peygamber yoksul olan müminlerin Cennet'e zenginlerden yarım gün önce gireceğini söylemiştir.[7]

---

7 Kur'an, 76. sure, çev. N. J. Dawood, gözden geçirilmiş baskı (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1993), s. 413-14; İbn Arabi, alıntılayan Mahmoud Ayoub, *The Qur'an and Its Interpreters* (Albany: State University of New York Press, 1984), cilt 1, s. 125; Ebu Hureyre, alıntı *age*, cilt 1, s. 89.

İnsanoğlunun kendi aleyhine tanıklık edeceği Mahşer Günü ya da el-*yevm-ül kıyame*'den (*el yevm-ül fasl* ya da Ayırma Günü ve *el yevm-üd din* ya da Din Günü de denir), belirgin olarak Kur'an'ın yetmiş beşinci suresinde bahsedilir. "Yüzler vardır ki, o gün ışıl ışıl parıldayacaktır. Rab'lerine bakacaklardır (O'nu göreceklerdir). Yüzler de vardır ki, o gün buruşacaktır. Kendilerinin, bel kemiklerini kıran bir felakete uğratılacağını sezeceklerdir." O korkunç olayın tam günü bildirilmemiştir (sadece Allah bilir ve Peygamber bile bunu değiştiremez), ama o gün ölüler dirilecektir, "ister taş olun, ister demir, isterse gözünüzde büyüyen herhangi bir mahluk!" Yeniden Dirilme Günü birkaç bellibaşlı işaretle ilan edilecektir: Mesih-üd Deccal'ın görünüşü; Medine'nin terk edilmesi; Mesih-üd Deccal'ı ve bütün sahte dinleri yenilgiye uğratacak olan İsa'nın dönüşü; Yecüc ve Mecüc kabilelerinin serbest bırakılması; Mekke'ye saldırı ve Kâbe'nin yıkılması; tatlı bir güney meltemiyle bütün gerçek müminlerin ölümü. Üstelik, Kur'an'ın bütün ayetleri unutulacak, İslam'a ilişkin bütün bilgiler akıldan çıkacak, şeytani bir hayvan geri kalanlara hitap etmek için ortaya çıkacak, sağ kalanlar hummalı bir cinsel safahata katılacak, koskoca siyah bir bulut dünyayı kaplayacak, güneş batıdan doğacak, melek İsrafil tüm canlıların ölümüne yol açan ilk boruyu çalacaktır. Nihayet ikinci boru çalınacak ve ölüler yeniden diriltilecektir.[8]

İspanyol âlim Miguel Asín Palacios, Kordoba'da yapılan Latince hadis çevirileri sayesinde Dante'nin İslami eskatolojiyi bilebileceğini öne sürmüştür. Asín Palacios'un *Komedya*'daki İslami etkilere ilişkin teorileri büyük ölçüde itibarını yitirmiş olsa da, onu eleştirenler "Ortaçağ Hıristiyan dinsel düşüncesine İslami temaların izinsiz girmiş" olma ihtimalini kabul etmek zorunda kaldı. Bir kez önerilince, Asín Palacios'un temel savı aşikâr görünüyor: Endülüs'te (İspanya'nın üç kültürü; İslam, Hıristiyan ve Musevi kültürleri arasında akıcı bir diyaloğa izin veren bir medeniyet) Latinceye çevrilen İslami metinler kolaylıkla İtalya'nın kültür merkezlerine seyahat edip orada da Dante gibi her bulduğunu iştahla okuyan bir okurun dikkatini elbette çekmiş olurdu. Bu

8 Kur'an, 75. sure, s. 412; 33. sure, s. 299; 6. sure, s. 97; 17. sure, s. 200; İmam Muslim, *Sahih Muslim*, cilt 1-4, çev. Abdul Hamid Sidiqi (Delhi: Kitab Bharan, 2000), s. 67.

metinler arasında dikkati çeken bir tanesi, on birinci yüzyıl Suriyeli şairi Ebû'l Ala El-Maarri'nin yazdığı, Cennet ve Cehennem'de hiciv niteliğinde bir geziyi anlatan ve Batılı bir okura kaçınılmaz şekilde Dante'nin *İlahi Komedya*'sının karşılıklı konuşmalı Öteki Dünya'sını hatırlatan *Af Mektubu*'dur. *Af Mektubu*'nda yazar, öldükten sonra öteki dünya bürokrasisinin zorluklarını aşıp geçmişin meşhur şairleri, filozofları ve sapkınlarıyla diyaloğa giren, hatta Şeytan'ın kendisiyle bile konuşan bir ahbabıyla, pek tanınmayan ve kılı kırk yaran bir dilbilgiciyle alay eder.[9]

İslam üzerine yazan yazarlar, "ikinci ölüm"le birincisi arasında ayırım yaparak, ölmenin, gerçek bir müminin hayatının tacı olan, olumlu bir amel olduğunu ileri sürmüştür. Basra ve Bağdat'ta üslenmiş, İhvan-ı Safa ya da Arınmışlık veya Samimiyet Kardeşleri diye bilinen bir ezoterik topluluğun anonim üyeleri tarafından onuncu yılda kaleme alınmış bir derlemede yer alan, "Neden Ölürüz?" başlıklı bir yazı, ölüm edimini bir dizi uzatılmış mecazla tanımlar. Beden bir gemidir, dünya deniz, ölüm ise gittiğimiz kıyı; dünya yarış alanı gibidir, beden asil bir attır, ölüm de Allah'ın ödülleri dağıtan bir kral olduğu hedef; dünya bir tarladır, hayat mevsimlerin birbiri ardınca gelmesi, Öteki Dünya ise buğdayı samandan ayıran harman yeri gibidir. "Bu yüzden," diyor metin, "ölüm bilgece bir şeydir, bir lütuf ve nimet, çünkü Allah'a ancak bu fiziksel yapıyı bıraktıktan ve bedenlerimizden ayrıldıktan sonra ulaşabiliriz."[10]

İslam'daki Diriliş Günü'nün, Hıristiyan emsaliyle bazı özellikleri paylaştığından kuşku yok. İkinci yüzyılda Hıristiyan Kilisesi'nin lideri İranaeus'a göre Patmoslu Yuhanna'ya vizyonu, Domitian'ın saltanatının son yıllarında, MS 95 ya da 96'da bahşedilmişti. Patmoslu Yuhanna'nın, geleneksel olarak (ve yanlış olarak) İncil yazarı Yuhanna olduğu belirtilmişti. İsa'nın sevgi-

9 Miguel Asín Palacios, *Dante y el Islam* (1927) (Pamplona: Urgoiti, 2007), s. 118; Louis Massignon, "Les recherches d'Asín Palacios sur Dante," *Écrits mémorables*, cilt 1 (Paris: Robert Laffont, 2009), s. 105; Ebû'l Ala El-Maarri, *The Epistle of Forgiveness, volume 1: A Vision of Heaven and Hell*, haz. ve çev. Geert Jan van Gelder ve Gregor Schoeler (New York: New York University Press, 2013), s. 67-323.

10 "Why We Die." *Rasa'il Ikhwan al-Safa* (İhvan-ı Safa Risaleleri), *Classical Arabic Literature: A Library of Arabic Literature Anthology*, derleyen ve çeviren Geert Jan van Gelder (New York: New York University Press, 2013), s. 221-22.

li müridinin ihtiyarlığında vizyonunu kelimelere dökmek için Patmos'un kayalık yaban arazisine çekildiği sanılıyordu.[11]

Yuhanna'nın Vahiy Kitabı, ölümü bir son olarak değil, iyi ile kötü arasındaki mücadelede bir aşama olarak gösteren ve akıldan çıkmayan, gizemli biçimde şiirsel bir metindir. Esrarlı yedi sayısı üzerine yapılandırılmıştır: Yedi harf, yedi mühür, yedi boru, yedi vizyon, yedi kâse ve nihayet yedi vizyon daha. Yuhanna'nın kitabı, ıstıraplı "Bize neler olacak?" sorusuna "yakın zamanda olması gereken olaylar"dan (Vahiy 1:1) zengin, korkunç görüntülerle cevap veriyordu ve okurlarını bunları çözmeye teşvik ediyordu. Vahyin esrarları, yedi mühürle kilitlenmiş kapalı bir kitap olarak tasvir edilmişti; anlama vaadi ise Melek'in Yuhanna'ya yemesi için sunduğu açık bir kitap olarak veriliyordu., Böylece Hezekiel'in Kitabı'ndan bir metafor tekrar ediliyordu; Hezekiel'e de melek tarafından bir kitap verilmişti, kitabın "her iki yanı da yazılıydı. Orada ağıtlar, iniltiler, figanlar yazılıydı" (Hezekiel 2:10). Böylece Tanrı'nın bahşettiği vizyon hem inanmayanlar için anlaşılmaz (mühürlü), hem de inananlar için anlaşılırdı (hazmedilebilir). Bu, okuma ediminin en eski ve en kalıcı imgelerinden biridir: Metni anlayabilmek için onu yiyip yutmak, bedeninin bir parçası yapmak.

Vahiy Kitabı'nın bilinen en erken Latince yorumu dördüncü yüzyılda Styria'da (şimdiki Avusturya), imparator Diocletianus'un saltanatı sırasında din şehidi olan Pettau piskoposu Viktorinus tarafından yazıldı. Viktorinus, Kitab-ı Mukaddes üzerine şerhler yazdı ancak bugün birinci ve sonuncu kitap, yani Yaratılış ve Vahiy okumalarından parçalar hariç hiçbiri elde bulunmuyor. Hıristiyanların çektikleri eziyetin, dünyanın sonunun yaklaştığının kanıtı olduğuna inanan Viktorinus, Yuhanna'nın Vahiy'inde, (ona göre) İsa'nın hükmünün başlamasından bin yıl sonra doruğa çıkacak çağdaş olayların duyurusunu gördü.[12]

Viktorinus'un okuması ikna edici çıktı. 1000 yılından çok sonra da okurlar Yuhanna'nın vizyonunu "şimdi"nin tarihinin

---

11 G. B. Caird, *A Commentary on the Revelation of St. John the Divine* (New York: Harper and Row, 1966), s. 11.

12 "Victorinus," *The New Catholic Encyclopedia* (Farmington Hills, Michigan: CUA Press and the Gale Group, 2002).

bir kroniği olarak yorumlamayı sürdürdüler. Ta 1593'te, ondalık noktası ile logaritmayı icat eden İskoç matematikçi John Napier, Viktorinus'un şerhlerini çağrıştıran *A Pleine Discovery of the Whole Revelation of St. John*'u (Aziz Yuhanna Vahiylerinin Açıklanması) yayımladı. Şiddetli bir anti-Katolik olan Napier, bu kitapta kendi Vahiy Kitabı okumasını temel alan bir zaman çizelgesi geliştirdi. İspanyol Armadası'nın yenilgisini, Tanrı'nın Protestan davasının tarafını tuttuğunun kanıtı olarak kullandı ve tarihin yedinci ve son çağının, John Knox'un İskoç Reformu'nu başlattığı 1541 yılında son borunun çalmasıyla başladığını ve onun hesaplarına göre 1786 yılında sona ereceğini açıkladı. Bu düzenli okumaların günümüzdeki vârisleri, Yuhanna'nın vizyonunda Mahşer tehdidi ya da vaadini gören Billy Graham gibi Amerikalı Protestan uyanış taraftarlarıdır.[13]

Ama dördüncü yüzyılda Viktorinus'in tarihsel Vahiy okuması, özellikle Konstantin'den sonra Kilise'nin artan gücünün ışığında, Kilise yetkilileri tarafından kabul edilebilir bulunmamıştı. Aziz Jerome'un, Viktorinus'un yorumları hakkındaki yorumları, şehit edilmiş âlime kilise yazarları arasında seçkin bir yer bağışlamakla birlikte, Viktorinus'un yorumunun yanlış yönlendirilmiş olduğunu ve Vahiy Kitabı'nın kelimesi kelimesine bir okuma değil, alegorik bir okuma gerektirdiğini öne sürdü. Jerome mahirane bir şekilde, Viktorinus'un fikirlerini kucaklayan ama muzaffer Kilise'nin bugünkü varlığını da yadsımayan bir çözüm buldu. Jerome, Vahiy'in tarih boyunca yinelenen bir dizi tipolojik olay sunarak, belirli aralıklarla bizi Kıyamet Günü'nün yakın olduğu konusunda uyardığını iddia etti: Babil'de çalmaya başlayan borular bugün de çalıyor. İkinci ölüm bizi hâlâ bekliyor.[14]

Tanrı'nın Şehri'nde Aziz Augustinus, Jerome'un kapsayıcı yorumuyla aynı fikirdeymiş gibi görünür. Augustinus'a göre Vahiy Kitabı, bazılarına şaşırtıcı görünebilecek, ama belirli aydınlatıcı

---

13 Crawford Gribben ve David George Mullan (haz.), *Literature and the Scottish Reformation* (Cape Breton, Canada: Ashgate Publishing, 2009), s. 15. Scientologist L. Ron Hubbard ve takipçileri de bu okumayı benimsemiştir.

14 E. Ann Matter, "The Apocalypse in Early Medieval Exegesis," *The Apocalypse in the Middle Ages*, haz. Richard K. Emmerson ve Bernard McGinn (Ithaca: Cornell University Press, 1992), s. 38-39.

pasajların ışığında okunduğunda her okura karanlığı yenip ışığa doğru gitmek için özel bir mücadeleden söz eden bir dizi imge vasıtasıyla, müstakbel okurlarına Hakiki Kilise'nin tarihini ve kendi kişisel çekişmelerini açıklar. Augustinus bin yıllık krallığın sonunun, "en denetimsiz maddi şölenler"in tadını çıkarmak için bir bedensel dirilmeyi ilan ettiğine inananları şiddetle eleştirir. Bu ilk diriliş, der Augustinus, bahşedildiği kişiye "yalnızca günahın ölümünden yeniden hayata (gelmeye) değil, ama bu yeni hayatın yeni koşulunda (devam etmeye)" izin verecektir. Augustinus şu sonuca varır: "Hayata bu yeniden gelme onların ilk dirilmeden paylarını almalarını sağlardı; ve sonra ikinci ölümün onlar üzerinde gücü olmazdı."[15] Dante'nin karanlık ormandan çıkışı ve son vizyona yaptığı hac yolculuğu, Augustinus'un okumasını izliyor.

Bu yorumlarla beslenen Ortaçağ Hıristiyan eskatolojistleri ölümün son olmadığını varsaydı: Buna göre, ruhların bir ahireti vardır, ama o bile varlığın son aşaması değildir. Nihai an son borular çalınca gelecek ve bir son buyrukla ruhlar hikâyelerinin gerçek finalini öğrenecektir. Adil bir ceza beklerken hakiki Hıristiyanların ruhlarını sessizce Yaradan'larına, her şeyin geri dönmesi gereken Aristotelesçi En Yüce İyi'ye emanet ederek son anlarını törensel bir ağırbaşlılıkla karşılayacakları varsayılıyordu.

Tarihçi Philippe Ariès'e göre, ölüme karşı bu uysal tavrın izi, birinci binyılın sonuna kadar sürülebilir. Hıristiyan Avrupa ölümü "evcilleşmiş" olarak tasavvur ediyordu – yani ölüm, ölmekte olan kişinin kendi son ânının bilinçli kahramanı olmasına izin veren bir dini ayinler sistemi ile kontrol ediliyordu.[16] Can çekişen kişinin, bedeni önceden belirlenmiş bir pozisyona getirerek sırtüstü yatıp yüzünü göklere çevirerek ve ölüm odasını halka açık bir yere dönüştüren geleneksel törenlerin bir parçası olmayı kabul ederek, ölümü aktif bir teslimiyetle beklemesi gerekiyordu.

Ölüm bir teselli olarak anlaşılmaya başlandı, belki de Aydınlanma'nın şüpheciliğine kadar geçerli olan umut dolu bir fikir; güvenli bir sığınak, dünyada geçen hayatın zahmetlerin-

---

15 Aziz Augustinus, *The City of God*, çev. Henry Bettenson (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1984), s. 906-18, 907, 918.

16 Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours* (Paris: Éditions du Seuil, 1975), s. 21.

den uzak nihai bir istirahatgâh olarak görülüyordu. Ölüme dair, özlemi çekilen liman, harmandan sonra harman yeri, bir yarışın son kulvarı şeklindeki İslami imgelere, Hıristiyan hayalgücü, yolculuğun sonunda bekleyen hanı da ekledi. "Çılgındır, hanımım, günün yorgunluklarına hiddet duyup yolculuğun başına gitmek ve aynı yere dönmek isteyen o yolcu" diye okuyoruz *La Celestina*'da. "Hayatta sahip olduğumuz bütün o şeyler için, onları beklemektense sahip olmak daha iyidir, çünkü başlangıçtan ne kadar uzaklaştıksa, son o kadar yakın demektir. Yorgun adam için bir handan daha tatlı ya da daha hoş bir şey yoktur. Onun için de gençlik neşeli olsa da hakikaten bilge ihtiyar adam onu istemez, çünkü mantık ve aklıselimden yoksun kişi neredeyse kaybettiğinden başka bir şeyi sevmez."[17]

Ariès'e göre birinci binyılın sonu ölümle ilişkilerimizde bir başka değişime daha işaret ediyordu: Yaşayanların beldesinde ölülerin kabulü. Antik Roma'da medeni kanun ölüleri *in urbe*, şehir duvarlarının içinde gömmeyi yasaklardı. Bu gelenek, diyor Ariès, Avrupa dini törenlerinin yeniden gözden geçirilmesi nedeniyle değil, din şehitlerinin kalıntılarına saygı gösterme ve onları kiliselerde gömme şeklindeki Kuzey Afrika göreneği nedeniyle değişti; önce şehrin varoşlarında, sonra da kilise neredeyse orada.[18] Kilise ve mezarlık tek ve aynı yer ve yaşayanların oturduğu yerin bir parçası oldu.

Ölülerin halen hayatta olanların dünyasına dahil edilmesiyle, ölmeyle ilgili dinsel tören ikili bir anlam edindi: Ölümün "oynanma"sı, "Ben"in sona ermesiyle biten bir birinci tekil şahıs Kıyamet Günü performansı ve hayatta kalan, yas tutma ve hatırlama görevini üstlenenlerin bu fiile tanık olarak ölümden arda kalanları erotiğin beldesine kaydırması, örneğin Romantik akımın resim ve edebiyatında olduğu gibi. Ölüm, Gotik bir güzellik edin-

---

17 Fernando de Rojas y "Antiguo Autor," *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*, 4.5, haz. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz ve Francisco Rico (Madrid: Real Academia Española, 2011), s. 110. Han imgesi Cicero'nun "Yaşlılık Üzerine"sinde (*De Senectute*) de karşımıza çıkar: "O yüzden de hayattan göçüp gittiğimde, kendimi bir evden çok bir handan gidiyormuşum gibi hissedeceğim." Cicero, *Selected Works*, çev. Michael Grant, gözden geçirilmiş baskı (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1971), s. 246.

18 Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, s. 30.

di. Edgar Allan Poe, güzel bir kadının ölümünü, "sorgusuz sualsiz, dünyadaki en şiirsel konu olarak değerlendirdiği"ni söyledi."[19]

Yirminci ve yirmi birinci yüzyılın sanayileşmiş toplumları ölümü dışlama eğilimi gösterir. Çağımızda ölüm hastanelerde ve huzurevlerinde, hanenin ya da kamunun gözünden uzakta meydana gelir. Ölüm "yüz kızartıcı ve yasak bir hal alıyor" der Ariès, son ânın yakınlığı hastadan bile saklanır. Ve modern savaş da bir noktaya kadar ölümü tekilliğinden yoksun bırakır. İki dünya savaşı ve onları izleyen, bugüne kadar neden oldukları kıyımlar ölümü çoğul kılmıştır, tek tek her ölümü bitmez tükenmez istatistikler ve yığınları ifade eden anıtlarla yutmuştur. İşte Christopher Isherwood genç bir Yahudi film yapımcısıyla konuşurken insanların sayılarla bu şekilde silinişine gönderme yapıyordu. Isherwood Nazi toplama kamplarında altı yüz bin homoseksüelin öldürüldüğünden söz etmişti. Genç adam etkilenmedi. Sert sert, "Ama Hitler altı milyon Yahudi öldürdü" dedi. Isherwood ona bakıp sordu: "Senin işin ne? Emlakçı mısın?"[20]

Sahne dışında ölmeye, anonim olarak ya da bir insan yığınının bir parçası olarak ölmeye rağmen, teselli imkânına ve kesin sonun güvencesine rağmen, hâlâ mutlak olarak ölmek istemediğimiz anlaşılıyor. 2002'de *New Scientist*'in editörü Jeremy Webb, okurlarına bir ödül sundu: Kazananın ölümünden sonra bedeni hazırlanacak, Michigan Canlı Dondurma Enstitüsü'nde akıl almayacak kadar düşük ısıda ağır ağır soğutulacak ve süresiz olarak sıvı nitrojen içinde tutulacaktı. "Sperm, embriyolar, virüsler ve bakteriler dondurulmuş ve sonra hayata döndürülmüş olsa da, büyük miktarda et, kemik, beyin ve kan daha büyük bir zorluk oluşturuyor. -196° C'nin altında çürüme süreci, biyolojik faaliyet yoktur" diye açıkladı Webb. "Canlı dondurmanın asıl vurguladığı, teknoloji sizi geri getirecek uzmanlığı kazanana kadar kendinizi derin dondurucuya koymanız."[21]

---

19 Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition," *On Poetry and the Poets, The Works of Edgar Allan Poe* cilt 6, haz. E.C. Stedman ve G. E. Woodberry (New York: Scribner's, 1914), s. 46.

20 Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, s. 67; Isherwood, alıntılayan Gore Vidal, "Pink Triangle and Yellow Star," *The Nation*, 14 Ekim 1981.

21 Tim Radford, "A Prize to Die For," *The Guardian*, Londra, 19 Eylül 2002. Kazanıp da dirilme ödülünden faydalanmak istemeyenler için alternatif hediye Hawaii seya-

"Bize ne olacak?", "Ebediyen yok mu oluyoruz?", "Mezardan geri dönebilir miyiz?" soruları pek çok farklı ölüm fikrini ima eder. Ölümü son bölüm olarak düşünüyor olsak ya da ikinci bir cildin başlangıcı olduğunu hayal etsek de, onu bilemediğimiz için korksak ya da onun ötesinde dünyadaki davranışımız için ceza olduğuna inansak da, artık asla olmamak düşüncesiyle vakitsiz nostaljik kesilsek veya bir ümitle geride bırakacaklarımıza anlayış göstersek de varolmanın (ya da varolmamanın) bir hali olarak ölüm tablomuz, onu bir edim, son edim ya da keşif edimi olarak düşünmemizi tayin eder. "Ruhun ölümsüz olduğu inancımda hatalı olsam da," diye yazmıştı Cicero MÖ birinci yüzyılda, sıradışı bir sadelikle, "bu hatayı memnuniyetle yaparım, çünkü bu beni mutlu eden ve yaşadığım sürece muhafaza etmek istediğim bir inanç."[22]

Kendi ölümümüzün kavranmasının imkânsızlığının berisinde, yaşlandıkça devamlı olarak diğerlerinin artan yokluğunun farkına varırız. Güle güle demekte zorluk çekeriz. Her veda, bunun sonuncusu olacağı yolundaki gizli bir şüpheyle aklımızdan çıkmaz; kapıda durmuş el sallayarak mümkün olduğu kadar kalmaya çalışırız. Kendimizi kesin yokluklara teslim etmeyiz. Ayrışmanın mutlak gücüne inanmak istemeyiz. Bu inanmazlık, inananlar için bir tesellidir. Aziz Bernard, Dante'nin kurtuluşu için Bakire'ye dua ettiğinde ondan şunu ister: "ona görünmesi için yüce sevincin, / dualarınla onu ölümlülük engellerinden / çözmeni istiyorum senden."[23]

Seneca (ki Dante mutlaka okumuştur ama Limbus'taki Soylu Şato'dayken onu bir tek sıfatla, "ahlaklı Seneka" diye anıyor) Yunan Stoacıları incelemiş ama mükemmel tavsiyelerini kendi hayatında tutmamıştı. Ancak yazılarında, Stoacı bir ağırbaşlılıkla, ölümün bizi korkutmaması gerektiğini söylüyor: "Çok az vaktimiz var denemez," diyor bankacı terimleriyle, Roma'nın tahıl

---

hatiydi. Bedeni gelecekte diriltilmek üzere dondurmak şu hikâyenin de konusudur: Howard Fast, "The Cold, Cold Box," *Time and the Riddle* (Pasadena, California: Ward Ritchie Press, 1975), s. 219-31.

22 Cicero, "On Old Age," s. 247.

23 *Paradiso* [*Cennet*], XXXIII:32-33, "ogne nube li disleghi/ di sua mortalità co' prieghi tuoi."

ikmalinin başındaki arkadaşı Paulinus'a, "ama çok vakit kaybediyoruz. Eğer dikkatle yatırım yaparsak, en iddialı projelerimizi gerçekleştirmemiz için hayat yeterince uzun ve bize tahsis edilen pay da yeterince cömert."[24] Bu fikirler elbette MS birinci yüzyıl Roma'sında yeni değildi. En eski zamanlardan beri Romalılar bu hayatı nasıl iyi (ya da kötü) idare ettiğimize bağlı bir ahiret tasavvur etmişlerdi.

Bu hayatın bir sonrası, bir sürekliliği, müzmin bir ölümsüzlüğü olduğu fikri, *Corpus Inscriptionum Latinarum*'da, Latince yazıtların büyük koleksiyonunda yer alan bir ifadede güzelce özetlenmiştir: "Küllerim ben, küller toprak, toprak da bir tanrıça, yani ölü değilim."[25] Dinsel doktrinler, medeni haklar mevzuatı, estetik ve etik, yüksek ve popüler felsefeler, mistisizm: Her şey bu duru muhakemeye bağlı.

Eğer ölüler bütün bütün kayıplara karışmıyorsa, onlarla bir tür ilişki sürdürmek, konuşmak ve hepsinden ötesi *Komedya*'da yaptıkları gibi onların da konuşmalarına izin vermek elverişli olmalı. Böylesi diyalogların en eski edebi örnekleri ölülere atfedilen kelimelerin yazıldığı mezar taşlarında görülebilir, Dante'nin cehennemi Dite Şehri'ne girdikten sonra sözünü ettikleri gibi.[26]

İtalya'daki en eski mezartaşları arasında Etrüskler'in yaptıkları, şölenimsi cenaze sahneleri ve ölmüşlerin portreleriyle zarif şekilde süslenmiş mezartaşları vardı. Romalılar yok olmuş Etrüsk medeniyetinin gelenek göreneklerini Etrüskler'in mezartaşlarına yazıtlar ekleyerek devam ettirdi. Bu yazıtlar başlarda sadece ölülerin adını duyuruyor, onları ağırbaşlılıkla övüyor ve ruhlarına bundan sonraki dünyaya acısız bir yolculuk diliyor ("Toprak hafif olsun sana!") ya da yanlarından geçen bir yabancıya kibarca hitap ediyordu ("Selam olsun, geçip giden sen!"). Kısalık hep

---

24 *Inferno* [*Cehennem*], IV:141, "Seneca morale"; Seneca, "On the Shortness of Life," s. 48.

25 *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL), Roma İmparatorluğu'nun dört bir yanından eski Latince yazıtları bir araya getiren kapsamlı bir koleksiyon. Gerek kamusal gerekse kişisel yazıtlar Roma yaşamının ve tarihinin tüm yönlerine ışık tutuyor. *Corpus*, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften tarafından yeni yayınlar ve ilavelerle güncellenmeye devam ediyor. http://cil.bbaw.de/cil_en/index_en.htmlhttp://cil.bbaw.de/cil_en/dateien/cil_baende.html.

26 *Inferno* [*Cehennem*], IX:112-20.

kitabelerin bir özelliği olsa da, zamanla bunlar da alışılmadık, daha lirik bir hal aldı, var olmayan bir dost ya da akraba ile konuşmayı taklit ettiler ya da ölüler ile halen yaşayanlar arasında ortak bir ölümlülük bağı kurdular. Ama gene de, kelimelere döküldüğünde, en samimi duygular ve en derin üzüntü yapay bir hal alabilir. Sonunda kitabe bir edebi janr oldu çıktı, ağıdın küçük erkek kardeşi.

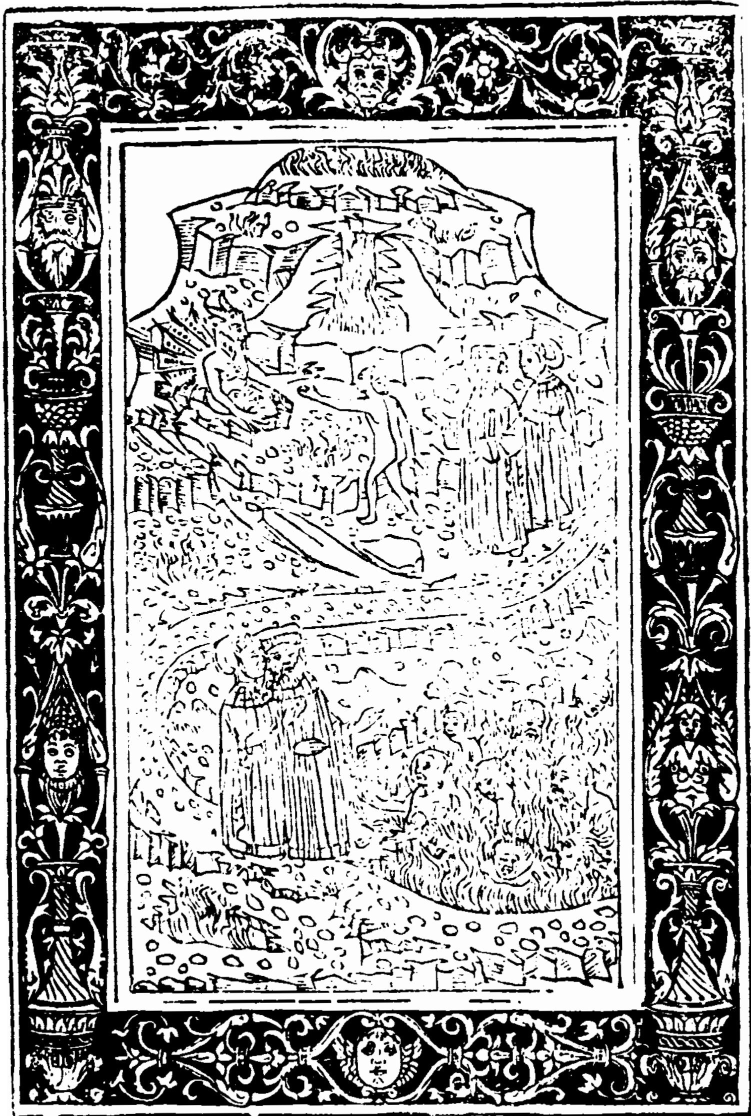
Giorgio Bassani'nin romanı *Finzi-Contini'lerin Bahçesi*'nin birinci bölümünde, bir grup insan Roma'nın kuzeyindeki bir Etrüsk mezarlığını ziyaret eder. Genç bir kız babasına eski mezarların bize daha yeni olanlardan neden daha az hüzün verdiğini sorar. "Mantıklı bir şey bu" der babası. "Kısa süre önce ölmüş olan kişiler bize daha yakındırlar, o yüzden onları daha çok severiz. Şimdi bak, Etrüskler öleli o kadar uzun bir zaman geçti ki (...) bize hiç yaşamamışlar gibi, *her zaman* öyle ölüymüşler gibi geliyor."[27]

Bize yakın da olsalar, zamanda uzaklaşmış da olsalar, ölülere merak duyarız, çünkü er geç onlara katılacağımızı biliriz. İşlerin nasıl başladığını bilmek isteriz ama nasıl sona ereceğini de bilmek isteriz. Dünyayı biz olmadan hayal etmeye çalışırız, anlatıcısı olmayan bir hikâye, tanıksız bir sahne yaratmaya çalışan rahatsız edici bir çabayla. Dante mahirane bir şekilde işlemi tersine çevirdi: Dünyayı kendisi olmadan değil de, ötekiler olmadan hayal etti, ya da kendisi yaşarken ve bütün diğerleri ölmüşken. Nihai soruya ya korkunç ya da mutlu bir cevap bulmuş kişiler arasında dolaşarak, kendine ölümü yaşayanların bakış açısından inceleme gücü bahşetti.

Komedya, sonu olmayan bir şiirdir. Sonucu aynı zamanda başlangıcıdır, çünkü ancak nihai vizyondan sonra, Dante nihayet ağza alınmaz olanı gördüğünde, şair yolculuğun kronolojik tarihini anlatmaya başlayabilir. Borges, Cenevre'de 1986'daki ölümünden kısa süre önce, Dante'nin Venedik'te *Komedya*'ya bir devam yazdığını düşlediği bir hikâye tasarlamıştı (yazamadı gerçi). Borges bu devamın ne olabileceğini asla açıklamadı ama belki de, hac yolculuğunun bu ikinci cildinde Dante ölmek üzere dünyaya

27 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* (Torino: Giulio Einaudi, 1962), s 3. [*Finzi-Contini'lerin Bahçesi*, çev. Neyyire Gül Işık (İstanbul: YKY, 2016), s. 13.]

dönüyordu ve şaheserinin bir aynasındaymış gibi, ruhu ten ve kan dünyasını dolaşıp çağdaşlarıyla sohbet ediyordu. Ne de olsa Dante yorgun sürgününde, kendini sürgünlerin hissettiği gibi, yani yaşayanlar arasında bir hayalet gibi hissetmiş olmalı.



Dante ve Vergilius kötü öğüt verenlerle karşılaşıyor. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in XXVI. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

16

Olaylar Niçin Meydana Gelir?

Mürebbiyem 1940'ların başında Nazi Almanyası'ndan kaçmış ve ailesiyle birlikte zorlu bir yolculuğun ardından Paraguay'a gelerek Asunción rıhtımında sallanan gamalı haçlı bayraklarla karşılanmıştı. (Bu, Alfredo Stroessner'in askeri rejimi sırasında olmuştu.) Sonra Arjantin'e geldi ve babam tarafından onun İsrail'deki diplomatik görevi sırasında bize refakat etmek üzere işe alındı. Almanya'daki yıllarından çok seyrek söz ederdi.

Melankolik, sessiz biriydi, Tel Aviv'de çok arkadaşı olmadı. Pek az sayıdaki arkadaşından biri, zaman zaman birlikte sinemaya gittiği ve kolunun dirsekten aşağı kısmında, her ne kadar flu olsa da, bir sayı dövmesi olan İsviçreli bir kadındı. Mürebbiyem bana, "Maria'ya onun ne olduğunu asla sorma" demiş ve hiçbir açıklamada bulunmamıştı. Asla sormadım.

Maria dövmesini saklamıyordu ama ona bakmaktan ya da dokunmaktan kaçınıyordu. Gözlerimi dövmeden uzak tutmaya çalışırdım, ne var ki dayanılmazdı, suyun altından görünen bir satır yazı gibi anlamını çözeyim diye beni kışkırtıyordu. Ancak çok daha büyüdükten sonradır ki, Nazilerin kurbanlarının kimliğini saptamak için özellikle Auschwitz'te kullandıkları sistemi öğrendim. Buenos Aires'te, yine Auschwitz'ten sağ kurtulmuş ve yine böyle bir dövme taşıyan yaşlı bir Polonyalı kütüphaneci bir keresinde bana, dövmenin ona, uzaklarda kalmış ergenliğinde yardımcı olarak çalıştığı Lublin Belediye Kütüphanesi'nde tasnif ettiği kitapların sınıflandırma numaralarını hatırlattığını söylemişti.

Cehennemde olduğuma inanıyorum, öyleyse oradayım.

Arthur Rimbaud, *Nuit de l'enfer*

Bu dünyada öyle yerler vardır ki, oralardan kim dönse, ölmeye döner.

13 Aralık 1943'te, yirmi dört yaşındaki Primo Levi, Faşist Milisler tarafından tutuklandı ve Modena yakınlarındaki Fossoli'de bir kampa kapatıldı. Dokuz haftanın ardından, "Yahudi ırkından bir İtalyan yurttaşı" olduğunu kabul ettikten sonra, bütün öteki Yahudi mahkûmlarla birlikte Auschwitz'e gönderildi. Hepsi, diyor, "çocuklar bile, yaşlılar bile, hastalar bile."[1]

Auschwitz'te Primo Levi'nin görevlerinden biri, *Kommando*'sundan beş başka kişiyle birlikte, yeraltındaki bir petrol tankının içini kazıyarak temizlemektir. İş yorucu, amansız ve tehlikelidir. Grubun en genci, kampın çılgın bürokrasisinde *Pikolo* ya da ulak görevi verilmiş, Jean diye yirmi dört yaşında Alsace'lı bir öğrencidir. Görevlerden birinde, Jean ve Primo Levi birlikte bir saat geçirmek zorunda kalırlar ve Jean, Levi'den ona İtalyanca öğretmesini ister. Levi kabul eder ve yıllar sonra *Bunlar da mı İnsan?* adlı anı kitabında hatırlayacağı üzere, birden nasıl ve niçin olduğunu bilmeden aklına *İlahi Komedya*'deki Ulikses kantosu gelir. İki adam mutfağa doğru yürürken Levi kötü bir Fransızcayla Alsace'lıya Dante'nin kim olduğunu ve *Komedya*'nın nelerden oluştuğunu ve Ulikses ile arkadaşı Diomedes'in Troyalılar'ı aldattıkları için nasıl çatallı bir alevde ebediyen yandıklarını anlatmaya çalışır. Levi hayran olunacak dizeleri makamla okur:

Eski alevin daha yüksek çatalı,
rüzgârda savrulan bir ateş gibi,
mırıldanarak sallanmaya başladı;

Ucunu sağa sola oynattı
sesler çıkardı konuşan bir dil gibi, dedi ki:

---

1 Primo Levi, *Se questo e un uomo* (Milano: Einaudi, 1958), s. 10.

Ondan sonra, hiç. En iyi zamanlarda bile bize ihanet eden hafıza, en kötü zamanlarda daha iyi hizmet etmez. Metnin lime lime parçaları Levi'ye geri döner ama yeterince değil. Derken Levi bir dize daha hatırlar, "ma misi me per l'alto mare aperto...":

> Açık denizlere yelken açtım...[2]

Jean deniz seyahati yapmıştır, Levi de bu tecrübenin, kendisinin kaba saba Fransızca çevirisindeki "je me mis"den çok daha kuvvetli olan "misi me"yi anlamasına izin vereceğine inanır; "misi me", kendini bariyerin öbür tarafına, "gaddarca uzak, tatlı şeyler"e doğru fırlatmaktır. Kısa paydoslarının sonunun yaklaşmasıyla telaşa kapılan Levi, biraz daha hatırlar:

> Aslınızı düşünün isterseniz:
> hayvanlar gibi yaşamak için dünyaya gelmediniz,
> erdem ve bilgi peşinde koşmak göreviniz.[3]

Birden Levi, sanki onları ilk kez duyuyormuş gibi kafasında dizeler duyar, "bir boru çalar gibi," der, "Tanrı'nın sesi gibi." Bir an ne olduğunu ve nerede olduğunu unutur. Bu satırları Jean'a açıklamaya çalışır. Sonra aklına gelir:

> kara bir dağ belirdi uzakta,
> öyle yüksek göründü ki gözüme,
> bir benzerini görmemiştim daha önce.[4]

Başka satırları da unutur. "Verirdim bugünün çorbasını," der Levi, 'bir benzerini görmemiştim daha önce'yi son satırlarla nasıl birleştireceğimi bilmek için." Gözlerini yumar, parmaklarını ısırır. Saat geç olmuştur, iki adam mutfağa varmıştır. Sonra hafıza ona satırları fırlatır, bir dilenciye bozuk para fırlatır gibi:

---

2 *Inferno* [*Cehennem*], XXVI:85-90, "Lo maggior corno de la fiamma antica/ cominciò a crollarsi mormorando/ pur come quella cui vento affatica.// Indi, la cima in qua e in là menando/ come fosse la lingua che parlasse,/ gittò voce di fuori e disse: 'Quando. . .'"; 100 ("ma misi...")

3 Levi, *Se questo è un uomo*. Bu sahne 102.-105. sayfalar arasında meydana geliyor; *Inferno* [*Cehennem*], XXVI: 118-20, "Considerate la vostra semenza:/ fatti non foste a viver come bruti,/ ma per seguir virtute e canoscenza."

4 *Inferno* [*Cehennem*], XXVI: 133-35, "quando n'apparve una montagna, bruna/ per la distanza, e parvemi alta tanto/ quanto veduta non avëa alcuna."

Tekneyi üç kez döndürdü sularla birlikte;
pupayı havaya kaldırdı dördüncüsünde.
sanki birinin isteği üzerine, pruva dibe battı.[5]

Levi, Jean'ı çorba kuyruğuna girmeden durdurur: Genç adamın çok geç olmadan "sanki birinin isteği üzerine" sözlerini dinlemesinin, anlamasının hayati önemde olduğunu hisseder; yarın birinden biri ölü olabilir, ya da bir daha hiç karşılaşmayabilirler. Ona mutlaka açıklamalıydım, der Levi, "Ortaçağ'ı, çok insani ve çok gerekli ama beklenmedik anakronizmi, ama ondan da fazla, kendimin ancak şimdi bir sezginin ışıltısında gördüğüm, belki kaderimizin nedeni, bugün burada oluşumuzun nedeni olan devasa bir şeyi."

Diğer *Kommandolar*'ın pis, hırpani çorba taşıyıcıları arasında, kuyruğa gelirler. Resmi duyuru, bugünkü çorbanın lahana ve şalgam çorbası olduğu şeklindedir. Kantonun son satırı gelir Levi'nin aklına:

Sonunda deniz üstümüze kapandı.[6]

Ulikses'in her şeyi yutan dalgasının altında, Levi'nin fark ettiği ve aktarmak istediği "devasa şey" nedir?

Primo Levi'nin deneyimi, belki de bir okurun yaşayacağı nihai deneyimdir. Onu herhangi bir şekilde, hatta nihai olarak nitelendirmekte tereddüt ediyorum, çünkü dilin isimlendirme kapasitesinin ötesinde kalan şeyler vardır. Gene de dil, herhangi bir deneyimin tamamını asla iletemeden, isimlendirilemez olana belli lütuf anlarında temas edebilir. Dante yolculuğu boyunca birçok kez söyleyecek söz bulamadığını belirtir; işte Primo Levi'nin, Dante'nin kelimelerinde kendi anlaşılamaz durumundan bir şeyler yakalamasına izin veren de tam tamına bu eksikliktir. Dante'nin deneyimi, şiirinin kelimelerindedir; Levi'ninki ise ten haline gelen ya da tenle eriyen ya da tende kaybolan kelimelerde. Kampların sakinleri soyulmuş ve saçları kırpılmıştı, bedenleri ve yüzleri bir deri bir kemik kalmıştı, isimlerinin yerini, derilerine işlenmiş numaralar almıştı; koparılıp alınan bir şeyi kelimeler kısa süreliğine geri vermişti.

---

5 *Inferno* [*Cehennem*], XXVI:139-41, "Tre volte il fé girar con tutte l'acque:/ a la quarta levar la poppa in suso/ e la prora ire in giù, com' altrui piacque."
6 *Inferno* [*Cehennem*], XVI:142, "infin che 'l mar fu sovra noi richiuso."

Eğer Auschwitz sakinleri isimlerini muhafaza etmek istiyorlarsa, yani hâlâ insan olmak istiyorlarsa (diyor Levi), kendi içlerinde bunu yapacak kuvveti bulmalılar, "bir şekilde yapabilmeliler ki ismin gerisinde bizden bir şey, daha önce olduğumuz halimizle bizden bir şey gene de kalsın." Jean'la bu konuşması Levi'nin, dilin bir adamı yıkıp yok etme suçunu ifade edecek kelimelerden yoksun olduğunun ilk farkına varışıydı (diyor Levi). Burada "imha kampı" ikili bir anlam ediniyor ama bu ikili anlam bile neler olduğunu isimlendirmeyi pek başaramıyor. *Cehennem*'in dokuzuncu kantosunda Vergilius'un Dante için Dite Şehri'nin kapılarını açamayışının nedeni budur: Çünkü Cehennem, mutlak Cehennem, akılla bilinemez, çünkü çoğu şey dil vasıtasıyla bilinir – hatta usta-şair Vergilius'un gümüş kelimeleri vasıtasıyla bile bilinemez. Cehennem deneyimi dili aşar, çünkü sadece tarifsiz olana sunulabilir, Ulikses'in "sanki birinin isteği üzerine" dediğinde kastettiğine.

Ama Auschwitz ile Dante'nin Cehennem'i arasında temel, çok önemli bir fark var. Tek ıstırabın umutsuz bir özlem olduğu masum birinci dairenin ötesinde Cehennem, her günahkârın çektiği cezadan sorumlu olduğu bir cezalandırma yeridir. Oysa Auschwitz, hata olmaksızın cezalandırma yeridir ya da bir hata varsa bile (ki her birimizde vardır) bu, cezalandırılan hata değildir. Dante'nin Cehennem'inde bütün günahkârlar niye cezalandırıldıklarını bilir. Dante onlardan hikâyelerini anlatmalarını isteyince anlatırlar, çünkü ıstıraplarının nedenini kelimelere dökebilirler; eğer cezayı hak ettiklerini kabul etmezlerse de (Bocca degli Abati örneğinde olduğu gibi) nedeni kibir ya da öfke, ya da unutma arzusudur. İnsanın ihtiyacı, diyor Dante, *De vulgari eloquentia*'da, duymaktan ziyade duyulmaktır, bu da "doğal sevgilerimizi düzenli bir edime çevirmekten duyduğumuz sevinçtendir."[7] İşte günahkârlar Dante ile bunun için konuşur, onları duyabilsin diye; Mezmur Yazarı'nın fikrine karşın, dil bunun için ölülere bırakılmıştır. Dehşetleri ve daha sonra da senaları tasvir edecek kelimelerin defalarca eksikliğini çeken, yaşayan Dante'dir, her tür rahatlık ve huzurdan yoksunken var olmayı sürdürmek için, mucizevi şekilde, ne yaptıklarını

7 Dante, *De vulgare eloquentia*, I:v, hazırlayan ve Latinceden çeviren Vittorio Coletti (Milano: Garzanti, 1991), s. 10-11.

anlatacakları bir dile sahip olan lanetliler değil. Dil, Cehennem'de bile bize varlık bahşeder.

Ancak Auschwitz'te dil, var olmayan hatayı açıklamak için de, anlamsız cezaları tanımlamak için de yararsızdı ve kelimeler başka, sapkın ve korkunç anlamlar kazandı. Auschwitz'te anlatılan bir fıkra vardı (çünkü işkencehanede bile mizah vardır): "Kamp argosunda insan nasıl 'asla' der?" "*Morgen früh*, 'Yarın sabah.'"

Ne var ki, Yahudiler için dil –özellikle de *bet* harfi– Tanrı'nın Kâinat'ı meydana getirdiği araçtı ve bu yüzden de, ne kadar kötü kullanılırsa kullanılsın, alçaltılamazdı.[8] İnsanoğlunun itici gücü, kabı olan beden değil, dilin merkezi olan zekâdır. Dolayısıyla Ortodoks Yahudiler kahramanlık kavramının ruhsal cesaret kavramına ayrılamaz şekilde bağlı olduğuna ve Naziler'e direnmelerinin kökünde "kutsallığı olan cesaret" fikrinin ya da İbranicedeki adıyla *Kiduş Aşem*'in (Tanrı'nın adının takdisi) yattığına inanırlardı. Fanilerin kötülükle fiziki olarak mücadele etmemesi gerektiğine, çünkü kötülüğün fiziki eylemle yenilemeyeceğine inanırlardı: Kötülüğün zafere ulaşıp ulaşmayacağına sadece Takdir-i İlahi karar verebilirdi. Ortodoks Yahudilerin çoğu için doğru direniş silahları vicdan, dua, tefekküre dalma ve içten bağlılıktı. "Mezmurlar'ın bir bölümünün okunmasının olayların akışını bir Alman'ın öldürülmesinden daha fazla etkileyeceğine inanırlardı – ille de o anda değil ama Yaradan ile O'nun yarattıkları arasındaki sonsuz ilişki akışının bir noktasında."[9]

Dante'nin Cehennem'indeki bütün diğer ruhlar gibi Ulikses de, Yaradan'ı ile kendi kısıtlı ilişki akışında kendisinin oluşturduğu bir cezanın azabını çekiyor. Dante'nin hayalhanesinde kendi eylemlerimiz ve eylemlerimizin sonuçlarından sorumlu olan Tanrı değil, biziz. Dante'nin dünyası, kaprisli tanrıların eğlenmek için ya da şahsi amaçlarla bizim insan kaderlerimizle oynadıkları Homeros dünyası değil. Dante, Tanrı'nın hepimize belli beceriler ve olanaklar, ama aynı zamanda da kendi seçimlerimizi yapmamıza ve o seçimlerin sonuçlarını üstlenmemize izin verecek özgür irade

8 Louis Ginzberg, *Legends of the Jews*, 7 cilt, cilt 1: *From the Creation to Jacob*, çev. Henrietta Szold (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), s. 5-8. Bu yaratılış efsanesine dair daha fazlası için bkz. beşinci bölüm.

9 Philip Friedman, *Roads to Extinction: Essays on the Holocaust*, haz. Ada June Friedman (New York: Jewish Publication Society of America, 1980), s. 393.

bahşettiğine inanır. Hatta Dante'ye göre cezanın niteliği de işlediğimiz günahla tayin edilir. Ulikses çatallı alevde göze görünmeden yanmaya mahkûm edilmiştir, çünkü günahı, yani başkalarına hile yapmalarını tavsiye etmek sinsi bir günahtır ve bu günahı diliyle işlediği için ebediyete kadar alevin dillerinde işkence görür. Dante'nin Cehennem'inde, her cezanın bir nedeni vardır.

Ama Auschwitz çok farklı türde bir cehennemdir. Levi, Auschwitz'e gelmesinden kısa süre sonra, berbat bir kışın ortasında, susuzluktan hasta olmuş, muazzam büyüklükte, ısıtılmamış bir barakaya kilitlenmişken pencerenin dışında bir saçak buzunun sarktığını görür. Elini uzatır ve saçak buzunu kırar ama bir nöbetçi buzu elinden kapar, uzağa atar ve Levi'yi eski yerine iter. "*Warum?*" der Levi, zayıf Almancasıyla, "Niye?" "*Hier ist kein warum*" diye cevap verir nöbetçi, "Burada niye yoktur."[10] Bu haysiyetsiz cevap Auschwitz cehenneminin özüdür: Auschwitz'te, Dante'nin beldesindekinin tersine, "Niye?" yoktur.

On yedinci yüzyılda, bir gülün güzelliğinden söz etmeye çalışan Alman şair Angelus Silesius, "Die Rose ist ohne warum," "Gülün niyesi yoktur" diye yazmıştı.[11] Bu elbette farklı bir "niye": Gülün "niye"si sadece dilin tasvir etme yetisinin ötesinde kalıyor, epistemolojik kapsamı dışında değil. Auschwitz'in "niye"si ikisinin de ötesinde. Bunu anlamak için, biz de Levi gibi ve Dante gibi inatla meraklı kalmalıyız, çünkü dille ilişkimiz daima tatmin etmeyen bir ilişkidir. Tecrübemizi kelimelere dökmek, tekrar tekrar hedefimize ulaşamadan kalır: Dil, tecrübeyi tam olarak çağıramayacak kadar zayıftır: Olaylar mutluluk verici olduğunda bizi hayal kırıklığına uğratır, böyle olmadıklarında da acı verir. Dante için "olduğu gibi anlatmak zordur" ama bunu yapmaya çalışacağını söyler, "orada bulduğum iyilikten söz etmek için." Ne var ki, Beatrice'nin ona dediği gibi, "istekle aklın kanatları / (...) değişik biçimde olur ölümlülerde."[12] Dante de, ondan çok daha az yetenekli olan bizler

10 Levi, *Se questo è un uomo*, s. 25.

11 Angelus Silesius, *Der cherubinische Wandersmann*, 1. kitap, 289. bölüm, haz. Louise Gnädinger (Stuttgart: Philip Reclam, 1984), s. 69.

12 *Inferno* [*Cehennem*], I:4, "dir qual era è cosa dura"; 8, "per trattar del ben ch'i' vi trovai"; *Paradiso* [*Cennet*], XV; 79-81, "Ma voglia e argomento ne' mortali (...) diversamente son pennuti in ali."

de irademizi ortaya koymak için ne kadar uğraşırsak uğraşalım, dil denen araç kendi semantik alanını yaratır.

Bu semantik alan daima çok katlı bir alandır, çünkü dille ilişkimiz daima şimdiyle ve gelecekle olduğu gibi geçmişle de kurulmuş bir ilişkidir. Kelimeleri kullandığımız zaman, bizim çağımızdan önce biriktirilmiş tecrübeden kelimelerle yararlanırız, dünyayı okumamızı kendimiz için ve başkaları için anlaşılır hale getirmek üzere kullandığımız hecelerde depolanmış anlam çokluğundan yararlanırız. Kendimizinkinden önceki kullanımlar, şimdiki kullanımları besler ve değiştirir, sürdürür ve baltalar; öyle ki, konuştuğumuzda başkalarının sesiyle konuşuruz ve birinci tekil şahıs bile aslında çoğuldur. Ve ateş dilleriyle konuştuğumuzda, bu dillerin çoğu aslında kadim alevlerdir.

Paganların irfanının İsa'nın doktrinlerine uygun olmasına izin verecek bir strateji bulmaya hevesli ilk Hıristiyan kilise babaları, Elçilerin İşleri'nde "Musa Mısırlılar'ın bütün bilim dallarında eğitildi, gerek sözde gerek eylemde güçlü biri oldu" cümlesini (7:22) okuduktan sonra Yunanlılar'ın felsefelerini Musa'dan öğrendiklerine karar vermişlerdi. Musa'yı eğiten Mısırlılar'dı ve Platon ile Aristoteles'in habercileri hakikatin ipuçlarını onun kelimeleriyle almışlardı. Sesli harflerin değişimiyle, deniyordu, Musa adı Musaeus olmuştu, Orfeus'un müridi olan efsanevi bir Homer öncesi şair.[13] İşte bu nedenledir ki, on ikinci yüzyılda, Dante'nin Cennet'te Sevilla'lı Aziz İsidorus'un ve Muhterem Bede'in yanına yerleştirdiği Saint-Victor'lu bilgin Richard, "Mısır bütün sanatların anasıdır" buyurmuştu.[14]

Dördüncü yüzyılın sonlarında Aziz Jerome pagan şiirin kadim alevlerini kurtarıcı Hıristiyan ateşine tercih ettiği suçlamasına karşı kendini, Tanrı'nın kelamını tam olarak keşfetmek için en iyi araçların kullanılması gerektiğini söyleyerek savundu. Cicero ile kardeşleri hakiki kelama karşı sağır olsalar da, Hıristiyan yazarların artık kendi yararlarına kullanabilecekleri dil araçlarını mükemmel

13 Henri de Lubac, *Medieval Exegesis: The Four Senses of Scripture*, cilt 1, çev. Mark Sebac, (Grand Rapids, Michigan: Eerdmans, 1998), s. 41. Lubac, Musaeus'un Orpheus'un öğrencisi değil hocası olduğunu söylüyor.

14 *Paradiso* [*Cennet*], X:131; Richard de Saint-Victor, *Liber exeptionum*, 1. kısım, 1. kitap, 23. bölüm, s. 3, haz. Jean Châtillon (Paris: Vrin, 1958), s. 12.

hale getirmişti. Ama hangisinin daha iyi irfan kaynağı olduğu konusunda hiç şüphe olmamalıydı. 1160'a doğru manastıra kapanmış Héloise'e yazan Muhterem Peter, Abelard ile trajik aşk macerasının ardından manastıra girdiği için onu övüyordu. "Çeşitli disiplinleri öğrenmeyi," diye yazdı, "çok daha iyi olanları için değiştirdin ve Mantık yerine İncil'i seçtin, Fizik yerine Havari'yi, Platon yerine İsa'yı ve akademi yerine manastırı. Sen şimdi tamamen ve hakikaten felsefi bir kadınsın."[15]

Jerome'dan bin yıl sonra Dante, sadece dil ve ilk fikirlerin değil, bütün pagan *imaginaire*'in de bu daha yüksekteki amaca hizmet edebileceğini savundu; *Komedya* boyunca Hıristiyan azizleri ile kadim tanrılar, Floransa sakinleri ile Yunanistan ve Roma'nın kahramanları, anakronizmin söz konusu olmadığı üç bölümlük uzun macerayı paylaşır. Cehennem'in ilk dairesinde Vergilius kendinden önceki şairler tarafından selamlanır ve Homeros'un kendisi Vergilius'u ciddi bir "Saygılar sunalım yüce ozana" ile Soylu Şato'ya buyur eder. Dante de Homeros'un grubu tarafından bu "iyi okul"a buyur edilir ve Vergilius, Floransalı'ya gösterilen bu belki de abartılı saygıya gülümsese bile, Dante'nin sanatı şimdi o aynı büyük, yaşlanmak bilmeyen şiir dairesinin bir parçasını oluşturur ve ustalarının eserleriyle aynı sözlü zaferleri ve yenilgileri paylaşır.[16]

Bu bir paylaşılmış miras meselesidir. Dido'nun *Aeneis*'te itiraf ettiği aynı "kadim alev izleri", nihayet Beatrice'yi görünce Dante'nin Araf'ta Vergilius'a hitabında yeniden yanar: "Eski ateşin belirtilerini duyuyorum içimde" der Dante, huşu ile.[17] Ve aynı imge Dante'ye, çok farklı bir bağlamda ve artık metafor olmaksızın, Ulikses'in ruhunun ona Cehennem'de içinden konuştuğu çatallı alevi resmetmede yardımcı olur: Âşıkane geçmişiyle renklenmiş bir alev. Ancak unutmamalıyız ki, Ulikses'in ruhunu kucaklayan eski alev Diomedes'inkini de sarar. Eski alev çift çatallıdır ama sadece bir ucunun, daha büyük olanının sesini duyurmaya izni vardır. Bu

15 Giles Constable, *The Letters of Peter the Venerable*, 2 cilt, cilt 1, kitap 4:21 (Cambridge: Harvard University Press, 1967).

16 *Inferno* [*Cehennem*], IV:80, "Onorate l'altissimo poeta"; 94, "bella scuola."

17 Vergilius, *Aeneid*, 4.23, "veteris vestigia flammae"; *Purgatorio* [*Araf*], XXX:48, "cognosco i segni de l'antica fiamma."

yüzden de ikisinden suskun olanının, Diomedes'in ortak hikâyeyi nasıl anlatmış olacağını sormak belki de caizdir.

Auschwitz'te eski alevin dillerini hatırlayan Primo Levi, azarlayıcı "fatti non foste a viver come bruti" ("dünyaya hayvanlar gibi yaşamak için gelmediniz") dizesinin kelimelerinde kendi kötü muamele görmüş insanlığının bir hatırlatmasını, şimdi bile vazgeçmemek için bir uyarı buluyor; Vergilius'un değil, Dante'nin değil, ama gözüpek ve fazlaca hırslı Ulikses'in (elbette Dante tarafından hayal edilmiş olarak) "güneşi izleyerek kimsenin oturmadığı bölgeler"e kadar arkasından gelmeye ikna etmek için adamlarına hitaben söylediği, hayat veren kelimeler. Ama Levi, Ulikses'in konuşmasının bu son, tam kelimelerini hatırlamıyor. Levi'nin kafasında dans eden dizeler, başka bir hayatın anılarını getiriyor: "Kara bir dağ belirdi uzakta" dizesindeki dağlar, ona trenle Milano'dan Torino'ya gelirken akşam alacakaranlığında gördüğü başka dağları hatırlatıyor, o korkunç "sanki birinin isteği üzerine" dizesi ise onu Jean'ın niçin orada olduklarını anlamasını bir tür sezgi atağıyla sağlamaya zorluyor.[18] Ama aydınlanma daha öteye gitmiyor. Batmış kütüphanelerimize dalan ve çok geride kalmış sayfalardan görünürde gelişigüzel birkaç paragraf kurtaran hafıza, seçim yapmayı iyi biliyor ve belki de böyle bilgece bir seçim yapmak suretiyle, Levi'nin bir şeyi fark etmesini engelliyor: Ulikses'in çağrısına kulak vererek hayvan gibi yaşamayı reddetmiş olsaydı bile, gene de Ulikses ve adamları gibi, mülayim güneşin ardındaki dünyaya, aklın almayacağı şekilde insanlık halinin aşağısına atılmış olanların yaşadığı lanetli bir yere vardığını fark etmesini.

Diomedes *İlyada*'da güvenilir adamdır, cesur ve kana susamış bir savaşçı, davasının adil olduğuna inanırsa sonuna kadar savaşmaya istekli, disiplinli bir stratejisttir. "Kaçmaktan falan söz etme bana" der, yaklaşan bir Troya savaş arabasının tehlikesi konusunda uyarılınca. "Sanma dinlerim seni. / Savaşta gerilemek, sinmek ne demek, / gücüm varken arabaya binip de ne yapayım." Diomedes, Ulikses'ten daha mantıklı, Akhilleus'tan daha güvenilirdir, Aeneas'tan iyi askerdir. Diomedes kaderimizin kendimize mi, yoksa

18 *Inferno* [*Cehennem*], XXVI:117, "di retro al sol, del mondo sanza gente"; 133-34, "bruna/ per la distanza."

tamamen görünürde mutlak güce sahip tanrılara mı bağlı olduğunu bilmek için neredeyse bilinçdışı bir merakla sürüklenir; bu da onu tanrılara bile saldırmaya iter. Troya Savaşı hem insanların hem tanrıların eşit roller üstlendiği bir savaştır. Aphrodite, Diomedes'in ona attığı koskoca bir kayadan oğlu Aeneas'ı kurtarmak için hızla aşağı indiğinde, Diomedes mızrağıyla onun bileğini yarar, sonra da Apollon'a hamle eder ve güneş tanrısı, onu durdurmak için savaş tanrısı Ares'e başvurmak zorunda kalır. "O gözünü budaktan esirgemeyen Diomedes, Zeus Baba ile de dövüşür!" Derken Diomedes savaş tanrısına da bir darbe indirir. "Tanrılar kansızdır, onun için onlara ölmez deriz" der Homeros, ama tanrılar yaralanabilir ve kanları aktığında, insan kanı değil, *ichor* denen semavi bir sıvı akar.[19] Ölümsüz tanrılara hücum ederek, Diomedes onların da acı çektiğini ve bu yüzden de insanların ıstıraplarını bilip anlayabileceklerini keşfeder: Kadim tanrıların bu yaralanması yüzyıllar sonra, Golgotha Dağı'ndaki bir haç üzerinde bir başka tanrının işkence görüp ölmesinin habercisi olur. Istırap çekebilen ve kendisinin anladığı ıstıraba izin veren bir tanrı: Paradoks budur.

Martin Buber şu hikâyeyi anlatıyor:

> Viyana imparatoru Galiçya'daki zaten baskı gören Yahudileri daha da perişan hale getirecek bir ferman çıkardı. O sıralarda Feivel adlı samimi ve gayretli bir adam, Rabbi Elimelekh'in Çalışma Evi'nde yaşıyordu. Bir gece kalktı, *tzadik*'in* odasına girdi ve ona dedi ki: "Efendim, Tanrı'yı dava etmek istiyorum." Ve daha konuşurken bile kendi kelimelerinden dehşete düşmüştü.
>
> Ama Rabbi Elimelekh ona cevap verdi: "Pekâlâ, ama mahkeme geceleri oturum halinde olmaz."
>
> Ertesi gün, iki tzadik, Kojnitz'li İsrael ile Lublin'li Jacob Yithak Leżajsk'a geldi ve Rabbi Elimelekh'in evinde kaldı. Öğle yemeğinden sonra haham onunla konuşan adamı çağırdı ve dedi ki: "Şimdi bize davanı anlat."
>
> "Şu anda onu yapmaya gücüm yok" dedi Feivel, tereddüt ederek.
>
> "Öyleyse ben gücü sana veriyorum" dedi Rabbi Elimelekh.

---

19 Homeros, *The Iliad*, 5.279-81, 526, 384, çev. Robert Fagles (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Viking/Penguin, 1990).

* Musevi geleneğinde dürüst, erdemli kişi. (ç. n.)

Ve Feivel konuşmaya başladı. "Biz niye bu imparatorlukta esaret altında tutuluyoruz? Tanrı Tevrat'ta demiyor mu: 'Çünkü İsrailoğulları Benim hizmetkârlarımdır.' Ve bizi yabancı topraklara göndermiş olsa bile, gene de, nerede olursak olalım, ona hizmet etmek için bize tam özgürlük bırakmalı."

Buna Rabbi Elimelekh şöyle cevap verdi: "Tanrı'nın cevabını biliyoruz, çünkü Musa ve peygamberler üzerinden serzeniş pasajında da yazılmıştır. Ama şimdi, hem davacı hem de davalı kurallara göre mahkemeden çıkacak ki hakimler onlardan etkilenmesin. Onun için dışarı çık, Haham Feivel. Siz, dünyanın Rabbi, sizi dışarı gönderemeyiz, çünkü şanınız yeryüzünü doldurmuş ve sizin mevcudiyetiniz olmasa hiçbirimiz bir an bile yaşayamayız. Ama bu vesile ile size bildiriyoruz ki, sizden de etkilenmemize izin vermeyeceğiz."

Sonra üçü yargıya geçti, sessizce ve kapalı gözlerle. Bir saat sonra Feivel'i çağırıp ona hükmü bildirdiler: Haklı olduğunu söylediler. Aynı saat içinde Viyana'daki ferman iptal edildi.[20]

Diomedes, tanrıların yanılabilir olduğunu bilen biri olarak çatallı alevden konuşabilseydi eğer, belki de Dante'ye şunu söylerdi: İnsan olmanın bizi insani olmayan işkencelerin acısını çekmekten koruyamayacağını, her insani girişimin kendi ağza alınmaz gölgesi olduğunu, hayatımızın bu "kısa nöbet"inde özlenen dağın gözü önünde, anlaşılabilir hiçbir neden olmaksızın, sadece Bir Şey'in ya da Biri'nin kaprisi ya da iradesi nedeniyle alabora olabileceğimizi.[21] Diomedes, Dante'yle tam da Ulikses'in kelimeleriyle konuşmuş olabilir, ama alevin diğer çatalından gelselerdi Dante onları farklı biçimde duymuş olabilirdi, (mağrur hırs olarak değil de umutsuzluk ve gazap olarak), Levi de o zaman konuşmayı bir kurtarma vaadi olarak değil de hem adil olmayan hem de anlaşılmayan bir cümle olarak hatırlamış olabilirdi. Belki de Diomedes'in telaffuz edilmeyen kelimeleri, Levi'nin birden anladığı ve Jean'a iletmeye çalıştığı "devasa bir şey"in parçasıdır.

Edebiyat, en uzaktaki ufka varmak için ne kadar uğraşırsak uğraşalım, varmayı başaramayacağımız dışında hiçbir şey vaat etmez.

20 Martin Buber, *Tales of the Hasidim*, çev. Olga Marx (New York: Schocken, 1991), s. 258-59.

21 *Inferno* [*Cehennem*], XXVI:114, "picciola vigilia."

Ama hiçbir okuma asla eksiksiz olmasa ve hiçbir sayfa tam sonuncusu sayılmasa da, aşinası olduğumuz bir metne dönmek –ister yeniden okunsun ister hatırlansın– bize daha geniş bir alan sağlar ve Dante'nin Ulikses'in arayışını tanımlarken kullandığı kelimelerle "çılgın uçuşumuz" bizi anlamın içine daima bir adım daha sokar.[22] Ve Ulikses'in keşfettiği gibi, sonunda nasıl bir anlamaya ulaşırsak ulaşalım, beklenen anlama gerçekleşmeyecektir. Yüzyılların biriktirdiği kelimeler, Vergilius'un kadim alevini hiçbiri kaybolmamış, hiçbiri kesin olmayan bir anlamlar ormanına dönüştürür ve ihtiyaç duyduğumuz zaman kelimeler bize geri geldiğinde belki de bizi gerçekten kurtaracaklardır, ama sadece o an için. Kelimeler daima bizi aşan bir başka anlam daha taşırlar.

Franz Kafka "Ceza Sömürgesi"nde, mahkûmları vücutlarına esrarengiz bir yazı yazarak cezalandıran bir makine hayal etmişti.[23] Mahkûmlar hatalarının ve cezalandırılmalarının nedenini ancak iğne ete derinden batınca çözüyorlardı, sondan bir önceki anda. Kafka Auschwitz'in inşa edilmesinden on altı yıl önce öldü; makinesi, amansız ve ölümcül olsa bile, "Niye?" sorusuna gene de bir tür cevap verir – ne kadar amansız, ne kadar geç kalmış bir cevap olursa olsun. Auschwitz ise bunu yapmadı. Primo Levi, Ocak 1945'te özgürlüğüne kavuştuktan sonra, bir süre yeni okurlar arasında bir yazar olarak yaşadı. Ancak yeniden normal bir hayat sürmeye ne kadar çalışırsa çalışsın, o konuda bir vukuf hissi hiç gelmedi, "niye"yi hiç anlayamadı. Ve buna rağmen, çatal alevin bir yerinde gizli olan diğer sesten izler yakalayarak, Levi niye bir "niye"nin hiç olmadığını daha da iyi anlamış olmalı.

Ölümünden bir yıldan az bir süre önce, Romalı şair Horatius'a hitap eden bir mektupta Primo Levi şunları yazmıştı: "Ömrümüz seninkinden uzun, ama daha şen ve daha güvenli değil, tanrıların dünlerimize bir yarın bağışlayacağı da kesin değil. Biz de gölgeler beldesinde babamız Aeneas'a, Tullus'a, Ankus'a ve sana katılacağız; biz de, öyle küstah, öyle kendinden emin, toza ve gölgelere döneceğiz."[24] Levi toza ve gölgelere döndü, Dante ve Vergilius gibi ve Horatius gibi;

22 *Age*, 125, "folle volo."

23 Franz Kafka, "In der Strafkolonie," *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, haz. Roger Hermes (Frankfurt-am-Main: Fischer Verlag, 2000).

24 Primo Levi, "Caro Orazio," *Racconti e saggi* (Torino: La Stampa, 1986), s. 117.

ve onlarınki gibi Levi'nin alevi de bizimle konuşmaya devam ediyor. Belki de bir sesin bu şekilde sebatı, şiirin tek hakiki gerekçesidir.

Şiir cevap sunmaz, şiir ıstırabı silemez, şiir sevilenlerin ölülerini yeniden yaşama döndüremez, şiir bizi kötülükten korumaz, şiir bize ahlaki güç de manevi cesaret de bahşetmez, şiir kurbanın intikamını almadığı gibi kurban edeni de cezalandıramaz. Şiirin bütün yapabileceği, ki o da yıldızlar merhametli olduğunda, sorularımıza kelimeler ödünç vermek, ıstırabımızı yankılamak, ölüleri hatırlamada bize yardımcı olmak, kötülüğün işlerine bir isim vermek, intikam ve ceza işleri üzerinde düşünmeyi bize öğretmektir; hatta iyiliğin işleri üzerinde de, iyilik artık orada olmasa da. Eski bir Yahudi duası bize alçakgönüllülükle hatırlatıyor: "Tanrım, taşı yolun ortasından kaldır ki hırsız gece tökezlemesin."[25]

Şiirin gücü eskiden beri bildiğimiz ya da belki dilin başlangıcından beri hep bildiğimiz, *Araf*'ın ilk kantolarında harikulade bir şekilde aşikâr hale getirilmiş bir bilgidir. Bu kantoları, Ulikses'in yalnız dağa erişme yolundaki başarısız çabası hafifçe gölgede bırakır. Araf'ın koruyucusu Cato'nun talimatını izleyen Vergilius, Dante'nin beline saz dolar, "sanki birinin isteği üzerine" (Ulikses'in macerasını anlatırken kullandığı kelimelerin aynıları.) Dante, Vergilius ile sahilde dururken yaklaşan ruhlar kayığının her iki tarafında "ne olduğunu bilmediğim bir beyazlık" görür ki bunun da kayıkçı meleğin kanatları olduğu anlaşılır; Ulikses'in anlatışında o ve adamları "küreklerimizi bu çılgın uçuşa kanat" yapmıştı. Ulikses'in onu yakan meraka ilişkin güçlü savunması, meleğin hatalı ruhları hakiki yola dönmeleri için uyaran soğuk ve güçlü suskunluğunda karşılık bulur. Ve daha tekne gelmeden, Dante kendi beklentilerini üstü kapalı olarak, fiziksel olarak yelken açmış ama ruhu kara tarafından kuşatılmış yiğit Ulikses'inkilerle karşılaştırır:

Deniz kıyısındaydık biz yine,
Gideceği yön aklından çıkmayan
Yüreğiyle yürüyüp, bedeniyle duran.[26]

25 "Lord, let Your Light," George Appleton (haz.), *The Oxford Book of Prayer* (Oxford: Oxford University Press, 1985), s. 275.

26 *Purgatorio* [*Araf*], I:133, "com' altrui piacque"; II:23, "un non sapeva che bianco"; *Inferno* [*Cehennem*], XXVI:125, "de' remi facemmo ali"; *Purgatorio* [*Araf*], II:10-12, "Noi eravam lunghesso mare ancora,/ come gente che pensa a suo cammino,/ che va col cuore e col corpo dimora."

Ve sonra olağanüstü bir sahne cereyan eder.

Tekneden inen ruhlar arasında Dante, daha mutlu günlerde dizelerinden bazılarını bestelemiş olan arkadaşı Casella'yı tanır. Dante, "cismimle buraya gelirken / yorgun düşen ruhum dinlense!" diye, Casella'dan onun için bir kez daha şarkı söylemesini ister – tabii "Yeni bir yasa yasak getirmediyse, / belleğinden de silmediyse, bütün kaygılarımı gideren / sevda ezgisini söylesen..." Casella razı gelir ve dostluk yıllarında Dante'nin yazdığı şiirin sözleriyle şarkı söylemeye başlar. Casella'nın sesinin, Araf'ın kumsalının saf havasındaki güzelliği, Vergilius ve diğer yeni gelmiş ruhların onun çevresine toplanıp kendilerinden geçmiş gibi dinlemelerine yol açar. Orada durur, "dikkat kesilmiş, şarkıyı" dinlerlerken, yaşlı Cato hızla onlara doğru gelip öfkeyle hepsini kutsal işlerine dönmeye çağırır, yolculuklarının muazzam amacı konusunda onları uyarır; uyarısı Tanrı'nın Musa'ya tembihinden yankılar taşır: "Senden başka kimse dağa çıkmasın, dağın hiçbir yerinde kimse görülmesin. Dağın eteğinde davar ya da sığır otlamasın."[27]

Utanan ruhlar irkilmiş bir güvercin sürüsü gibi dağılarak Casella'nın şarkısına son verir, ama Dante bize çok insani, çok incelikli, çok hakiki şekilde, hayatımızın yolculuğunun en önemli anlarında bile, hatta ruhumuzun selameti söz konusu olsa bile, sanatın gene de meselenin özü olacağını göstermiştir bile. Artık hiçbir şeyin önemi ya da anlamı yokmuş gibi göründüğü Auschwitz'te dahi, şiir gene de Levi gibi kamp sakinlerinde hayattan kalanları uyandırır ve "devasa bir şey"e dair bir sezgi sunar, küllerde eski merakın bir kıvılcımını yakarak bir kez daha ebedi alevlerle parlamasına neden olur.

27 *Purgatorio* [*Araf*], II: 110-11, "l'anima mia, che, con la sua persona/ venendo qui, è affannata tanto!"; 106-8, "Ed io: «Se nuova legge non ti toglie/ memoria o uso a l'amoroso canto/ che mi solea quetar tutte mie voglie"; şiir *Convivio*, 3. kitapta: "Amor che ne la mente mi raggiona"; *Purgatorio* [*Araf*], II: 118-19, "...*tutti fissi e attenti/ a le sue note*"; Mısır'dan Çıkış 34:3.



Geryon'a binerek uçuruma girdikten sonra Dante, armalı para keseleriyle tefecileri görüyor. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in XVII. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

17
Hakikat Nedir?

1980'li yılların sonlarında Kanada dergisi *Saturday Night* beni tuhaf bir olay hakkında bir yazı yazmaya Roma'ya yolladı. Genç olanı, bir kızı bir oğlu olan bir dul, büyüğü evlenmemiş, ellili yaşlarının ortasında, Quebec'li iki kız kardeş, birlikte Quebec'teki köylerinden Hindistan'a, egzotik bir tatil olduğunu iddia ettikleri bir yolculuk yapmışlardı. Roma'daki bir mola sırasında, bavullarından birinde birkaç kilo eroin bulunmuştu ve Roma polisince tutuklanmışlardı. Kardeşler, bavulu genç olanın kızının bir arkadaşının Hindistan'da verdiğini açıkladılar. Adam seyahatlerini düzenlemiş ve onları birkaç Hint şehrinde gezdirmişti. Ancak polis adamın izini bulamamıştı; kız, adamın, annesiyle teyzesinin hayatlarının tatilini düzenlemeleri için iyi niyetle yardım teklif eden öylesine bir tanıdık olduğunu açıkladı.

Roma'da, kız kardeşlerden her ikisiyle de söyleşi yapmama izin verildi. Onları esirgeyip hapishane hücresine koymamış, Benedikten rahibelerin nezareti altında dini bir ikametgâha yerleştirmişlerdi. Her ikisi de yaşadıklarını tutarlı, inanılır bir şekilde anlattı, onlara verilen bavulun içinde uyuşturucu olduğundan tamamıyla habersiz olduklarını söylediler. Adamın yaptığı onca şeyden sonra, bir bavulu Kanada'ya geri götürmek gibi basit bir isteği geri çeviremezlerdi doğrusu. Quebec'te, kız onların hikâyesini doğruladı.

Gülümseyen bir rahibenin nezareti altında Benedikten konutunda yapılan söyleşiler sırasında, ablada kafası karışmış bir hal ve inanmazlık ya da öfke olarak yorumladığım bir ses tonu fark ettim. Tavrında, sanki kardeşinin bu entrikada parmağı olduğundan, belki kızından yardım gördüğünden şüpheleniyormuş diye düşünmeme yol açan bir şeyler vardı. Ya da kızın onlara tuzak kurduğundan ve şimdi de annesinin, bütün hikâyeyi anlatmayarak çocuğunu koruduğundan şüpheleniyordu. Ya da belki bakışla ses tonunda yanılmıştım ve kız kardeşlerin ikisi de suçluydu. Belki kaçakçılığı

birlikte planlamışlardı, belki de kız bu konuda bir şey bilmiyordu. Ya da belki her ikisi de masumdu ve hakikati söylemek dışında bir şey yapmıyorlardı. Ablanın tavrı çözemediğim bir anlama geliyordu. Aslında ne olmuştu? Bilmek imkânsızdı.

Sonunda, biraz karışık bir duruşmanın ardından yargıç iki kadının da suçlu olmadığına hükmetti ve kız kardeşlerin köylerine dönmelerine izin verildi. Ne var ki, kuşkular dinmedi. Birkaç yıl sonra küçük kardeş, asla işlemedikleri bir suç nedeniyle insanlar halen onlardan şüphelendiği için hayatlarının dayanılmaz bir hal aldığını söyledi.

Hepimiz yaşadığımız olayların, en eksiksiz, derin anlamlarında, dilin sınırlarını aştığını biliriz. Hayatımızdaki en ufak olayın anlatımının bile olup bitenin hakkını gerçek anlamıyla veremediğini ve ne kadar yoğun olursa olsun hiçbir anının hatırlanan şeyin tıpatıp eşi olmadığını biliriz. Neler olup bittiğini anlatmaya çalışırız ama kelimelerimiz hep yetersiz kalır ve pek çok başarısızlığın ardından, gerçeğin doğru bir versiyonuna en yakın benzerliğin sadece uydurduğumuz hikâyelerde bulunduğunu öğreniriz. En güçlü kurgularımızda, anlatının ağı altında gerçeğin karmaşıklığı ayırt edilebilir, tıpkı maskenin ardındaki bir yüz gibi. Hakikati söylemenin elimizdeki en iyi yolu yalan söylemektir.

Referanslar: Kız kardeşler hikâyelerini salıverildikten birkaç ay sonra anlattılar. Bkz. Laurence ve Micheline Levesque, *Les Valises rouges* (Ottawa: Les Éditions JCL, 1987).

"Hakikat nedir?" dedi Pilatus, latifeyle, cevabı duymak için de beklemedi.

Francis Bacon, "Hakikat Üzerine"

On yedinci yüzyıl Kabalacısı Gazzeli Nathan'a göre, Tanrı'nın ebedi alevlerinden fışkıran ışık ikilidir, Ulikses ve Diomedes'i tutan çatallı dil gibi: Biri "düşünce dolu" bir ışıktır, diğeri ise "düşünceden yoksun" bir ışık ve her iki nitelik de aynı ateşte mevcuttur, birbirleriyle diyalog halindedirler. "Bu," diye yazmıştı Gershom Scholem, "diyalektik materyalizm sürecinin Tanrı'nın kendisinde en radikal ve aşırı doğrulanmasıdır."[1]

Dante'nin Tanrı'sının ışığı da bu aşikâr zıtlığı kapsar. Bu durum da, Dante, Vergilius'un rehberliğinde Cehennem'in yedinci dairesinin ikinci taraçasının eşiğine vardığında netlik kazanır. Doğaya karşı şiddet gösterenlerin cezalandırıldığı akkor kumları turladıktan sonra, Vergilius, Dante'yi gürültülü bir şelalenin yakınına götürür. Burada ondan beline doladığı ipi çözmesini ister (bunun, karanlık orman dışında yolunu ilk kesen leoparı yakalamak için kullanmaya çalıştığı ip olduğunu söyler) ve ipi uçuruma sarkıtır. Sonra da uçurumun derinliğinden hilenin amblemi yükselir: Kanatlı canavar Geryon.

Bu ipin anlamı ta başlangıçtan beri yorumcuları kaygılandırmıştır. *Komedya*'nın ilk okurlarının çoğu ipi bir hile sembolü olarak anlamıştır, ama bu açıklama ikna edici değil: Hile, şehveti (leopar) hükmü altına alamaz, daha ziyade onu kışkırtmak için kullanılır (çünkü şehvet hilekârlığa yol açar, tıpkı sahte vaatlerin ayartıcının sanatının bir parçası olması gibi). Vergilius bir günaha karşı başka bir günahı koymamalı, kötülüğe karşı çıkmak için iyi bir şey kullanmalıdır. Eleştirmen Bruno Nardi ipin Kitab-ı Mukaddes'le alakalı ikili bir sembolik anlamı olduğunu ileri sürmüştü: Hem Eski hem de Yeni Ahit'te, ip hileye karşı takılan bir adalet kuşağı ve şehvete karşı takılan bir iffet kemeridir.[2]

---

1 Gershom Scholem, *Dix propositions anhistoriques sur la Cabale* (Paris: Éditions de l'éclat, 2012), s. 43.

2 Bruno Nardi, *Saggi e note di critica dantesca* (Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1966), s. 333; örneğin bkz. Yeşaya 11:5: "Ve belinin kuşağı adalet, ve kalçalarının kuşağı sadakat olacak." Katolik Kilisesi'nde rahipler Missa Ayini'nden önce kuşak bağlayıp, "Tanrım, saflık kuşağıyla bağla beni" diye dua eder.

Sembolik anlamı ne olursa olsun, Dante, Vergilius'un jestinin rehberi tarafından verilmiş "nuovo cenno"ya, yani yeni işarete cevaben bir "novità", yani yeni bir şey getireceğini fark eder. Ve okuru için şu uyarıyı da ekler:

Ah, insanlar nasıl da dikkat kesilmeli,
eylemlerimizi gördükleri gibi,
düşüncelerimizi de okuyanların yanında![3]

Hile dairesine girmek üzere olan Dante, okuru, aydınlanmış Vergilius onun düşüncelerini okuyabilse de, çoğu sıradan insanın başkalarını yalnızca eylemleriyle yargıladığı ve eylemin arkasındaki düşünceyi göremedikleri konusunda uyarır. Çoğu zaman, bir hakikatin kanıtı olarak görülen eylemlerin yalan olduğu ortaya çıkar.

Uçurumdan çağrılan canavar Geryon, hilenin cisimleşmiş hali olarak belirir: Dürüst bir adamın yüzüne,[4] kıllı pençelere, Şark halıları gibi sarmal ve dairelerle kaplı bir bedene ve bir akrebin öldürücü kuyruğuna sahiptir. Ama Dante bu müthiş görüntüyü okura tasvir etmeden önce duraklar ve der ki:

Yalan görünüşlü bir gerçek karşısında,
insan çenesini tutmalı elinden geldiğince,
çünkü utanmak zorunda kalabilir kusuru olmasa da;

Ama susmayacağım ben burada;
ey okur –uzun ömürlü olmasını dilediğim–
bu Komedya'nın dizeleri üstüne...

Geldiğini gördüm...[5]

Ve sonra Dante bize Geryon'u anlatır.

Dante'nin hikâyesini bu noktaya kadar takip etmiş ve (Dante'nin yolculuğunun kendisinden başlamak üzere) kendisine pek çok mu-

---

3 *Inferno* [*Cehennem*], XVI: 118-20, "Ahi quanto cauti li uomini esser dienno/ presso a color che non veggion pur l'ovra,/ ma per entro i pensier miran col senno!"

4 Boccaccio, Geryon'dan dişi olarak, "Erebus ile Gece'nin kızı" diye bahseder. (*Genealogy of the Pagan Gods*, 1. kitap, 21. bölüm, haz. ve çev. Jon Solomon [Cambridge: Harvard University Press, 2011], s. 137-39). William Blake, *İlahi Komedya* illüstrasyonlarının birinde sakalsız, androjen yüzlü bir Geryon tasvir eder.

5 *Inferno* [*Cehennem*], XVI:124-30, "Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna/ de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote,/ però che sanza colpa fa vergogna;// ma qui tacer non posso; e per le note/ di questa comedìa, lettor, ti giuro,/ s'elle non sien di lunga grazia vòte,// ch'i' vidi..."

cizelerle harikalar anlatılmış okur, ilk kez öyle büyük bir mucizeyle karşılaşır ki, şair durur ve şimdi anlatacağının gerçek olduğuna eseri üstüne yemin etmek zorunda kalır. Yani, Cehennem yolunun neredeyse tam ortasında Dante, şiirinin, hatta kurmacasının hakikati üzerine, anlatmak üzere olduğu sahnenin gerçekten vuku bulduğuna dair yemin eder. Dante baş döndürücü bir mantık çemberi çizerek, okura, yani bu özenle hazırlanmış yalandaki işbirlikçisine, anlatacağı şiirsel yalanın olguya dayalı hakikatin ağırlığını taşıdığını söyler ve bunun kanıtı olarak da kurgusal yapının kendisini, içinden okura hitap ettiği şiirsel yalanlar ağını gösterir. Okur bu noktaya kadar yazara nasıl bir inanç sunmuş olursa olsun, bu inanç şimdi sınanmaktadır: Okur eğer sahiden de bir orman, uzaklarda yüksek bir dağ ve hayalet bir refakatçi ile Cehennem'in dairevi coğrafyasına giden korkunç, güzel sözlü bir kapı olduğuna inandıysa (ki dize üstüne dize okurken Dante'nin hikâyesinin elle tutulur gerçekliğini hissetmemiş okur sayısı azdır), o zaman ya şairin şimdi söylemek üzere olduğunun da doğruluğunu kabul etmeli ya da her şeyi kaybetmelidir. Dante okurdan, Hıristiyan dininin talep ettiği türden bir inanç talep etmez; şiirsel inanç ister, ki bu inanç, ilahi şekilde açığa vurulmuş hakikatin akidelerinin aksine, sadece kelimeler vasıtasıyla varolur.

Ancak Dante her iki hakikatin de *İlahi Komedya*'da çakışmasına izin verir. Dante Araf'ın doruğunda ilahi alaya refakat ederken, Kıyamet'in dört yaratığının ona yaklaştığını görür, "...hepsinin başında yeşil yapraklardan taçlar vardı / Hepsi de altı kanatlıydı" diye onları tasvir eder ve okur anlasın diye ekler: "daha fazla bilgi istersen... / ...nasıl geldiklerini anlatan Hezekiel'i oku; onun yazdığı gibiydiler burada da," "ama kanatları konusunda Yuhanna ondan ayrılmakta, benim gördüğümü paylaşmakta."[6] Dante kendi görüşünü desteklemek için, Hezekiel gördüğü vizyonda dört kanat (1:6) olduğunu iddia etmesine karşın, altı tane olduğunu söyleyen Patmoslu Yuhanna'nın (Vahiy 4:8) otoritesine başvurur. Dante, kendini Vahiy Kitabı'nın yazarıyla aynı otorite düzlemine koymaktan mahcup olmaz: O, *İlahi Komedya*'nın şairi, Yuhanna'nın ilahi otoritesini onaylar.

Vergilius da Dante'nin otoritesini onaylar. Ona rehberlik yapmak için gelen Vergilius'un gölgesiyle ilk karşılaştığında, Dante, *Aeneis*

---

6 *Purgatorio* [*Araf*], XXIX:94, "ognunoera pennuto di sei ali"; 100, "ma leggi Ezechiel, che li dipigne"; 104-105, "salvo ch'a le penne,/ Giovanni è meco e da lui si diparte."

yazarına "ustamsın, kalemimsin" diye hitap etmiş, "bana onurlar katan o güzel biçemi veren sensin" demişti.[7] Dante, kendi deneyimini ifade etmeyi Vergilius'un şiirinden öğrenmişti; "mio autore" de "en çok hayran olduğum kitabın yazarı" ve "beni yaratan" şeklinde ikili bir anlam taşır. Kelimeler, sentaks, müzik: Okurun zihninin dünya deneyimini algılayıp yeniden inşa ettiği yalanlardır hepsi.

Dante'nin en kolay anlaşılır yorumcularından biri olan John Freccero "İnsan olan bir yazar, gerçekliği taklit ederek (...) teolojik alegoriyi taklit edebilir mi?" diye sorar. "Aslında mimesisin tam ters bir etkisi vardır: Alegoriye kısa devre yaptırıp onu ironiye dönüştürür. Anlama alegorik olarak uzanmaktansa, gerçekçilik, kurgu olarak kendi statüsünü mükerreren doğrulayıp sonra da inkâr ederek anlamlılığı gene kendi üstüne döndürür. Dante'nin terimleriyle söylersek, realizmin değişimli olarak yalan yüzlü bir hakikat ve hakikate benzeyen bir hile olduğunu söyleyebiliriz."[8] Dante, Cangrande della Scala'ya yazdığı mektupta, Aristoteles'ten açıkça alıntı yaparak, bir şeyin kendi varlığından ne kadar uzak ya da kendi varlığına ne kadar yakın olduğuna göre, onun hakikatten uzak ya da hakikate yakın olduğunu söyleyebileceğimizi belirtiyor.[9] Freccero'nun sözünü ettiği edebi biçime; hakikiliği, şairin imgeyi alegori konusunun ne kadar yakınına getirebildiğine bağlı olan alegoriye gönderme yapıyor. Dante ilişkiyi bir bağımlılık ilişkisiyle mukayese ediyor: Oğulun babaya, hizmetkârın efendiye, tekilin çifteye, bir parçanın bütüne bağımlılığına. Bütün bu durumlarda, bir şeyin "varlığı" bir başka şeye bağımlıdır (tekili ihmal edersek çiftenin ne olduğunu bilemeyiz) ve bu yüzden de o bir şeyin hakikati bir başka şeye bağımlıdır. Eğer o başka şey hileliyse, ele alınan şeye de hile bulaşmıştır. Dante'nin bize sık sık hatırlattığı gibi, hile bulaşıcıdır.

Aziz Augustinus, Dante'nin aşina olabileceği, yalan üzerine iki uzun risalesinin daha erken tarihli olanında, yanlış bir şey söyleyen birinin, eğer söylediği şeyin gerçekliğine inanıyorsa ya da ondan eminse, yalan söylemediğini öne sürmüştü. Augustinus, "inanmak"

---

7 *Inferno* [*Cehennem*], I:85, "lo mio maestro, e il mio autore"; 86-87, "tu se' solo colui da cu'io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore."

8 John Freccero, "Allegory and Autobiography," *The Cambridge Companion to Dante*, 2. baskı, haz. Rachel Jacoff (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), s. 174-75.

9 Dante Alighieri, *Epistola* XIII:5, *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*, haz. M. Barbi vd. (Floransa: Bemporad, 1921), s. 436.

ve "emin olmak" arasında ayrım yapar: İnananlar, inandıkları şey hakkında fazla bir şey bilmediklerinin farkına varıp yine de ona kuşku duymaksızın inanabilirler; emin olanlar ise bir şeyi, aslında hakkında fazla bir şey bilmediklerini fark etmeksizin bildiklerini düşünürler. Augustinus'a göre, yalan söyleme niyeti olmadan yalan olmaz: Yalan söylemek, görünüş ile hakikat arasındaki fark meselesidir. Bir kişi, der Augustinus, örneğin bir ağacın bir duvar olduğunu sanarak yanılabilir ama hile yapma yönünde bir irade olmadıkça hile olmaz. "Hile," diyor Augustinus, "şeylerin kendilerinde değil, duyulardadır." Şeytan, yani baş kandırıcı, yani (Vergilius'un Cehennem'de lanetli bir ruh tarafından uyarıldığı gibi) "hem yalancı hem yalanın babası", yasak olduğunu bildikleri şeyi seçerek günah işleyen Âdem ve Havva'yı kandırırken hile yaptığının farkındaydı. Atalarımız iradelerini kullanarak rıza göstermeyebilir, hilenin suç ortağı olmamayı seçebilirlerdi; onun yerine hakikatle aralarına mesafe koydular ve özgür iradelerini kullanarak yanlış yola girdiler. Her yolcu gideceği yolu seçebilir. Augustinus'un "bu muazzam orman, nice kapanla ve tehlikeyle dolu" dediği karanlık ormanda yolunu kaybeden Dante, Vergilius'un tavsiyesini tutmayı seçer ve doğru yola girer.[10]

Augustinus'un yalan meselesi üzerine savının kaynağı, Pavlus'un Galatyalılara Mektup'undan tartışmalı bir pasajdır. "Bakın, size yazdıklarımın yalan olmadığını Tanrı'nın önünde belirtiyorum" (1:20) der Pavlus, savları için bir bakış açısı koymak amacıyla. Ve bir kandırma örneği vermek için, kendi yaşadıklarından bir hikâye anlatır, bir başka havarinin tuhaf bir davranışıyla karşılaştığı bir an. Saul (o sıralar Pavlus'a böyle deniyordu) Hıristiyanlığa geçmiş Yahudilerin peşine azimle düşmesiyle tanınmış bağnaz bir Yahudi'ydi. Şam'a giderken kör edici bir ışık gördü ve İsa'nın O'na niçin zulmettiğini soran sesini duydu. Pavlus yere yıkıldı ve artık gözlerinin görmediğini fark etti. Üç gün sonra onu Pavlus adıyla vaftiz eden Hananya sayesinde gene görmeye başladı (Elçilerin İşleri 9:1-18). Din değiştirdikten sonra Pavlus, misyonerlik çabalarını havari Petrus'unkiyle bölüştü. Pavlus Yahudi olmayanlara hitap ederken, Petrus da Yahudiler'e vaaz verecekti.

On dört yıl sonra Kudüs'te toplanan Hıristiyan Kilisesi liderleri, Yahudi olmayanların İsa'nın inancına geçerken sünnet olmala-

10 *Inferno [Cehennem]*, XXIII:144, "bugiardo e padre di mensogna"; Aziz Augustinus, *Confessions*, 10.35, çev. R. S. Pine-Coffin (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1961), s. 242.

rı (yani, Yahudi olmaları) gerekmediğine karar verdi. Toplantıdan sonra Pavlus Antakya'ya seyahat etti, bir süre sonra da Petrus orada ona katıldı. Başlangıçta Petrus Antakya Kilisesi'nin Yahudi olmayan üyeleriyle yiyordu ama Kudüs Kilisesi'nden Yahudi üyeler geldiğinde onların masasından çekildi, çünkü "sünnet yanlıları" (Pavlus Yahudi üyelere böyle diyordu), Yahudi olmayan Hristiyanlar'ın Yahudi perhiz kurallarını gözetmesi konusunda ısrar etmişlerdi. Pavlus, İsa'nın masasında oturmak için gerekli tek şeyin inanç olduğunu fark etmemesi sebebiyle "suçlu olduğu için ona [Petrus'a] açıkça karşı geldim" diyor: "'Yahudi olduğun halde Yahudi gibi değil, öteki uluslardan biri gibi yaşıyorsun, nasıl olur da ulusları Yahudi gibi yaşamaya zorlarsın?'" (Galatyalılar 2:12, 11, 14).

Aziz Jerome, Pavlus'un mektubu üzerine yorumunda ve Augustinus'a 403 yılında yazdığı bir mektubunda, bu pasajda iki havari arasında hakiki bir ihtilaf olmadığını ileri sürdü. İki liderin, dinleyicileri yararına didaktik bir sahne sergilediklerini söyleyecek kadar ileri gitmemekle birlikte, ikisi arasında doktrinsel bir karşıtlık görmeyi reddediyordu. Jerome'a göre tartışma, havarilerin ikisinin de hile yapmadığı ama sadece argümanı açıklamak için farklı duruşlar benimsedikleri bir farklı bakış sorunuydu.[11] Augustinus ise aksini düşünüyordu. Antakya'daki toplantıda en hafifinden bir gerçeğin gizlendiğini kabul etmek bile, diyordu, dinsel dogmanın sunuluşunda ve dolayısıyla Kitab-ı Mukaddes'te bir yalanı kabul etmek demekti. Üstelik Pavlus'un Petrus'a yönelik eleştirisinin sağlam bir temeli vardı, çünkü eski Yahudi törenleri yeni inanca geçen biri için önem taşımazdı; bu yüzden de her iki adamın da gerçeği gizlemesi faydasız olurdu. Augustinus'a göre Pavlus hakikati ona açıklayana kadar Petrus yalan söylediğinin farkında değildi. Yalan ise, hangi şartlar altında olursa olsun, hakiki bir Hıristiyan'ın davranışında asla mazur görülemez.

Bunun ışığı altında, kurmacanın yalanları yalan değil de maskelenmiş hakikatler midir? Yoksa dikkatimizi esas ilgi alanımız olması gereken hakikatten çelecek hilekârca hikâyeler midir? *İtiraflar*'da Augustinus ergenliğinde okulda Latin klasiklerini okuduğu zamandan bahsederken diyordu ki, "Aeneas'ın başıboş gezinmelerini ezberlemek

---

11 Aziz Jerome, alıntılayan Jean-Yves Boriaud, "Le Mensonge" notu, Aziz Augustinus, *Les Confessions, précédées de Dialogues Philosophiques* içinde, cilt 1, Lucien Jerphagnon'un yönetiminde yayına hazırlanmış (Paris: Pléiade, 1998), s. 1363.

zorunda kaldım, kendimin başıboş gezinmelerini unuttum. Aşk için intihar eden Dido'nun ölümüne ağlamak zorunda kaldım, ama o zaman zarfında bu tür masallarla senden uzaklaşıp ölüme giderken, ey bana can veren Tanrım, kendi zavallılığıma tek damla gözyaşı akıtmadım." Öte yandan genç Augustinus'un o kitapları okuması yasaklansa, "o zaman beni üzen bu şeyleri okuyamadığım için üzülürdüm" diye ekliyordu. İhtiyar Augustinus ise edebiyat okutulan dersliklerinin girişine asılı perdeler hakkında "mahremiyetin şerefini simgelemiyorlar, onlar yanlışın üstünü örtüyorlar" diye düşünüyordu.[12]

Dante, Geryon'u ilk gördüğünde canavarın görünümü ona "korkusuz yürekleri bile ürkütecek" gibi gelir. Ancak Vergilius ona canavarın kim olduğunu açıkladıktan sonra Dante, Geryon'un varlığının hakikatini anlar.

> İşte dağları delen, surları, zırhları deşen,
> Kuyruğu sivri canavar,
> İşte dünyayı kokutan canavar!

Vergilius'un referansları ise tarihseldir: Massagetlerin kraliçesi Tomyris dağları geçmiş ve Pers kralı Kiros'u hilekârlıkla yenilgiye uğratmıştı; Grekler hilekârlıkla Troya duvarlarında gedik açmıştı. Ama Geryon'un hilesi daha da beterdir. Efsaneye göre o, belden birleşmiş üç devasa bedeni olan bir İber kralıydı ve seyyahların nesi var nesi yoksa alıp sonra da öldürmek için onları diyarına buyur ederdi. Dante ismi muhafaza eder ama şeklini değiştirir: Geryon, Havva'yı kandırıp bütün insanlığın düşüşüne yol açan, Cennet Bahçesi'ndeki yılana benzetilir.[13]

Kurmacanın gerçekle ilişkisine dair tartışma, Araf'ın üçüncü taraçasında tartışılır: Dante, Venedik sarayının kendini öfke günahından boğucu dumanla temizleyen bir mensubuyla, âlim Marco Lombardo ile karşılaşır. Lombardo, Dante'ye özgür irade konusunda nutuk çeker. Der ki, eğer her şey önceden belirlenmişse, o zaman bir günah doğru ya da yanlış olarak yargılanamaz ve öfke de sadece

12 Aziz Augustinus, *Confessions*, I:13, s. 33, 34.

13 *Inferno* [*Cehennem*], XVI:132, "meravigliosa ad ogni cor sicuro"; XVII:1-3, "Ecco la fiera con la coda aguzza,/che passa i monti e rompe muri e l'armi!/ Ecco colei che tutto 'l mundo apuzza!"; Herodotos, *The Histories*, 1.205-216, çev. Aubrey de Sélincourt, gözden geçiren, önsöz ve notlar A. R. Burn (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1972), s. 123-26; Geryon efsanesi için bkz. Boccaccio, *Genealogy of the Pagan Gods*, 1. kitap, 22. bölüm, 1. cilt, s. 139.

kaçınılmaz bir duruma mekanik bir tepki olur. Ancak her şey evrensel yasalar tarafından ne kadar eksiksiz şekilde önceden mukadder kılınmış olursa olsun, insanlar bu çerçeve dahilinde seçim yapmakta özgürdür. Yıldızların davranışlarımız üzerinde biraz tesiri olabilir ama nihai kararlarımızdan sorumlu değillerdir.

Gökte bulursunuz her şeyin nedenini
siz canlılar, her şey sanki
onunla sürükleniyormuş gibi.

Böyle olsaydı, hiçbir şey elinizde olmazdı,
iyiliğe sevinmenin, kötülüğe üzülmenin
bir anlamı kalmazdı.

Evet, gök başlatır davranışlarınızı,
ama her davranışı değil, öyle bile
olsa, iyi ile kötüyü ayırt edin diye

Işıkla istenç verildi size,
gökle ilk çatışması zor gelse de istence,
sonunda hep üstün gelir, eğer iyi beslenirse.

Özgürsünüz, daha yüce, daha değerli bir güce
bağlı olsanız bile; aklınızı bu güç verir size,
gökler karışmaz aklın işine.[14]

Marco Lombardo'nun söylediği, evrenin bizim eylemlerimize neredeyse kayıtsız kaldığıdır: Uymaya zorlandığımız yasaları biz kendi zihnimizde yaratırız. Eğer bu öyleyse, kurmaca da (hayal gücümüzün yarattığı dünya, Augustinus ve Dante için *Aeneis*'in, bizim için *Komedya*'nın dünyası) bizim görüşümüzü ve dünya anlayışımızı biçimlendirme gücüne sahiptir. Dil de, hayalgücümüzün bize kendini sunarken kullandığı ve düşüncelerimizi başkalarına ileten araç

---

14 *Purgatorio* [*Araf*], XVI:67-81, "Voi che vivete ogne cagion recate/ pur suso al cielo, pur come se tutto/ movesse seco di necessitate.// Se così fosse, in voi fora distrutto/ libero arbitrio, e non fora giustizia/ per ben letizia, e per male aver lutto.// Lo cielo i vostri movimenti inizia;/ non dicco tutti, ma posto ch'i 'l dica,/ lume v'è dato a bene e a malizia,// e libero voler; che, se fatica/ ne le prime battaglie col ciel dura,/ poi vince tutto, se ben si notrica.// A maggior forza e a miglior natura/ liberi soggiacete; e quella cria/ la mente in voi, che 'l ciel non ha in sua cura."

olarak sadece çabalarımıza katkıda bulunmakla kalmaz, iletmeye gayret ettiğimiz gerçekliğin kendisini de yeniden yaratır.

Dante'den dört yüzyıl sonra (bu kitabın başında karşılaştığımız) David Hume, sorunu bir de Aydınlanma açısından ele alacaktı. Kitabı *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*'de insanların temel doğa yasalarını, "yaşamlarını karşılıklı sürdürmek için toplumun gerekliliğini fark ettikleri ve doğal iştahlarını kısıtlamadıkları zaman birlikte herhangi bir mutabakat sürdürmenin imkânsız olduğunu anladıkları zaman" keşfettiklerini ileri sürdü. Ama sonra da bunlardan başka yasalar icat etmiş olamayacağımızı söyledi: Yaşadığımız evreni açıklamak için gerekli yasalar bunlardır ona göre.[15] Bütün yasalar gibi, doğa yasaları da çiğnenebilir, ancak herhangi bir şey ve herhangi biri tarafından ya da rastgele bir zamanda çiğnenemezler.

Hume'un akıl yürütmesi hakikat meselesine ilişkindir. Hakikat, riayet edilmeyebilen bir yasa gibidir, ama bir kişinin ona hiçbir zaman riayet etmemesi imkânsızdır. Eğer ben hakikat her "siyah" oluşunda "beyaz" diyerek ona riayet etmezsem, sonunda "beyaz"ım "siyah" olarak yorumlanacaktır ve yalan söylerken kullandığım kelimelerin anlamları, benim daimi kullanımımla değişecektir. Bunun gibi, ahlak kuralları da neyin hakikat olduğuna dair bir algıdan kaynaklanmalıdır, bilincimizde yer etmiş ve genel kabul görecek şekilde ifade edilmiş bir algıdan: Hume'un "*doğal* ahlaki yükümlülük" dediği şey budur.[16] Aksi takdirde ahlak göreceli bir kavramdan başka bir şey değildir ve örneğin, bir Stalin ya da bir Pinochet'nin özel "doğal yasa"larına göre işkence lehindeki argümanları, aleyhteki argümanlar kadar geçerli olacaktır. Özgür irade bir eylemin, "doğal ahlaki yükümlülük"e dayanarak iyi mi kötü mü olduğu sorusunu mümkün kılar ve eylemi gerçekleştiren kişinin suçlu olup olmadığından bağımsızdır.

Kendi içinde kötü sayılabilecek ama iyi olduğu düşünülen bir amaçla yapılan bir şey söz konusu olunca mesele daha da karmaşık bir hal alıyor. Nelson Mandela 5 Aralık 2013'te ölünce dünyanın her yanından siyasetçiler Güney Afrika'da *apartheid*'ı sona erdirmiş ve herkes için geçerli bir ahlak yasasını savunmuş bu insanı övdü. Ancak bir avuç muhafazakâr Britanyalı parlamenter, Margaret

---

15 David Hume, *A Treatise of Human Nature*, 3.2.8, haz. Ernest C. Mossner (Harmondsworth, Birleşik Krallık: Penguin, 1969), s. 594.

16 *Age*, s. 594.

Thatcher'ın, Mandela'nın Afrika Ulusal Kongresi'ni "komünist tarzı bir siyahlar diktatoryası" kurmak isteyen "tipik bir terörist örgüt" diye tarif ettiğini hatırlatarak onun için yas tutmayı reddetti ve Lord Norman Tebbit gibi, Mandela'nın hareket halindeki motosikletlerden bomba atan bir terörist olduğunu savunmayı sürdürdü. Muhafazakâr Parti'den parlamenter Sir Malcolm Rifkind şöyle bir beyanda bulundu: "Nelson Mandela, söylendiği gibi aziz değildi" ama "tepeden tırnağa siyasetçiydi. Aslında meslek hayatının ilk bölümünde, belki geri kalanında da bir ölçüde, silahlı mücadeleye inandı." Belli ki Aziz Francis Xavier ya da Azize Jeanne d'Arc adını hiç duymamış olan Rifkind'in fikrince, azizler siyasetçi olamazdı.[17]

1995'te, *apartheid*'ın resmen kaldırılmasından beş yıl sonra, Güney Afrika halkı, insan hakları kurbanlarına tanıklık fırsatı vermek için toplanan bir yargı organını, Hakikat ve Uzlaşma Komisyonu'nu kurdu. Tanıklığa çağrılanlar yalnızca kurbanlar değildi; zulmedenler de tanıklık edip sivil ve cezai takibattan af talep edebiliyordu. 2000 yılında Komisyon'un yerini Adalet ve Uzlaşma Enstitüsü aldı. Adlandırmadaki değişim, hakikatin tesisinden adaletin tesisine bir evrimin temsili olarak görüldü. İçinde yargılanabileceği bir sistem olmaksızın suçun teşhisi semeresiz bir uygulama sayılmıştı. "Suç," diye beyan etti 1998'de Nadine Gordimer, "kâr etmiyor, hiçbir zaman da etmedi."[18]

Mandela 1963'teki duruşmasında çok iyi bilindiği gibi demokratik ve özgür bir toplum ideali için yaşamak ve onu elde etmek istediğini söylemişti, ama bu, aynı zamanda uğruna ölmeye de hazır olduğu bir idealdi. "Hiç asker olmamış, hiç savaşmamış, düşmana tek bir kurşun sıkmamış bir kişi olarak, bana bir orduyu kurma görevi verildi" diye yazdı otobiyografisinde.[19] Hakkında tutuklama müzekkeresi olan Mandela yeraltına indi, bomba yapmasını öğrendi ve Afrika'da kılık değiştirerek dolaştı. 1963'te yakalanıp hapse atıldıktan sonra, Güney Afrika hükümeti usulüne uygun bir adli duruşmanın önündeki tüm engelleri kaldırana kadar, özgürlük tekliflerini reddetti. Daha sonra bu çile boyunca onu ayakta tutanın "insanlık onuruna

---

17 Julian Borger, "World Leaders Not Ready for Reconciliation with Mandela," *The Guardian*, 6 Aralık 2013; Jason Beattie, "Tory Grandee Smears Nelson Mandela," *The Daily Mirror*, 9 Aralık 2013.

18 Dwight Garner, "An Interview with Nadine Gordimer," *Salon*, 9 Mart 1998.

19 Nelson Mandela, *Long Road to Freedom* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 2000), s. 176.

inanç" olduğunu söyleyecekti. Muhafazakâr parlamenterlerin "terör eylemi" dediği etkinlikler, bu vakanın edinilmesi için gerekliydi. Adil olmayan bir yasayı çiğnemek, sözde "terör eylemleri" gerçekleştirmek, Mandela için adil bir eylem ve ahlaki bir yükümlülüktü.

Yazdığı roman ve öyküler *apartheid* rejiminin adaletsizliğinin uzun ve derinlemesine bir kaydını oluşturan Gordimer, adil olmayan yasaların yönettiği bir toplumda suç ve cezanın (aynı zamanda hakikat ve hilekârlığın) tesadüfe bağlı ahlaki kavramlar halini aldığını ileri sürmüştü. "Eğer siyahiyseniz," demişti, "ve *apartheid* dönemi sırasında yaşadıysanız, insanların hep hapse girip çıkmalarına alışkınsınız demektir. Dışarı çıktıklarında ceplerinde gereken belgeleri taşımamışlardır. Bir şehirden diğerine yasalara karşı gelmeden ve hapis cezasına tabi olmadan özgürce hareket edemezlerdi. Yani hapse girmekte aslında utanç verici bir şey yoktu, çünkü hapse girmek için suçlu olmanız gerekmezdi."[20] Fakat suçlu bir rejim altında gerçekleştirilmiş terörvari eylemlerin kendileri de suç teşkil eder mi?

Dante'nin de bildiği gibi, basit bir soru değil bu. Dante Cehennem'in donmuş çukurunda Bocca degli Abate'ye yapılan işkenceye katıldığında, sırf Bocca'nın ihanet günahı kendisine de bulaştığı için ve sırf ilahi yargıda bir hikmet vardır diye, yaptığı ahlaken mazur görülür bir şey midir? Yoksa itimat ettiklerinizin ihanetinin bütün toplumsal teamülleri keyfi kıldığı ve dilin artık hakiki olanı iletemez hale geldiği bir ortamda, ahlak dışı bir eyleme mi cezbedilmiştir? Dante, insanoğlunun doğal ahlaki yasaları çerçevesi içinde doğru bir şekilde mi hareket ediyordur, yoksa şimdi ıstırap çeken günahkârların cezalandırılmadan önce yaptıkları gibi yasaları mı çiğniyordur?

Dante için özgür irade belli bir gerçekliği temel alan entelektüel bir tercihtir ama bu tercih zekâmız, hayalgücümüz, rüyalarımız ve fiziksel duyularımızca dönüştürülmüş bir gerçekliktir. Seçmekte özgürüzdür ama aynı zamanda anlayışımıza aktarılan, dünyaya dair edinilmiş bilgimiz de bizi bağlar. Bu paradoksu anlamak için Dante, bir yurttaşın mutlak özgürlüğünü mecburen gemleyen ama o yasanın şartları dahilinde nasıl davranacağını seçme şansı veren medeni kanun metaforunu sunar. Ruh bir bebek olarak önce ona sunulan hazların keyfini çıkardığı, sonra de ona rehberlik eden bir öğretmen yoksa şımarık bir çocuğun doyumsuzluğuyla yine haz peşinde koş-

20 Garner, "An Interview with Nadine Gordimer."

tuğu için, insan arzusuna belli bir kısıtlama konmalıdır. Ulikses ve Nemrud bunun cezalandırılmış örnekleridir. Araf Dağı'nın üçüncü taraçasında Marco Lombardo açıklar:

İşte bu nedenle, engelleyici yasa gerekir
Hiç olmazsa Gerçek Kent'in kulesini
Seçecek bir kral gerekir.[21]

Bu hayatta Gökteki Şehir'e ulaşılamaz ama adil bir hükümdar ona sadece uzaktan bir göz atarak, o ideale dair belli bir fikre sahip olarak, onun ilkeleriyle yaşanmasına yardımcı olabilir. Öyleyse yasalar ve iyi bir hükümet ahlaki seçimlerimizi destekleyecektir. Ne yazık ki, Dante'ye göre, onun zamanında böyle bir hükümet yoktu (ki bizim zamanımızda da böyle bir hükümet yok). Aeneas'ın kurduğu umutvar şehir ile bu dünyanın aşağılık krallığına hükmetmek için kutsal görevini alçaltan yoz bir Papa'ya sahip bölünmüş on dördüncü yüzyıl Roma'sı arasında Dante, hilekârlığı teşvik etmeyen bir topluma sahip olma şeklindeki doğal hakkımızı talep etti.

Hume'dan bir yüzyıl sonra Percy Bysshe Shelley hilekâr bir toplum karşısında yapmamız gerekenin ne olduğu yazdı: "umut etmek, ta ki Umut yaratsın / Kendi enkazından, tasarladığı şeyi."[22] Mandela'nın inancı da buydu.

Dante'den beş yüzyıl sonra bir başka İtalyan da hakikatin doğasını ve yalan söyleme sanatını soruşturma girişiminde bulundu. Carlo Collodi'nin tahta kuklası için hayal ettiği bütün o maceralar arasında özellikle bir tanesi evrensel folklorun bir parçası haline gelmiştir: Mavi Peri'ye yalan söylediğinde, Pinokyo'nun burnu uzar. Pinokyo kötü Kedi ve Tilki tarafından asılı bırakıldığı meşe ağacından indirildiğinde, Mavi Peri tarafından yatağına yatırılır. Peri ona ne olup bittiğini sorar, ama Pinokyo ona hakikati söyleyemeyecek kadar korkmuş ya da utanmıştır ve hepimizin bildiği gibi, her yalandan sonra burnu biraz daha uzar. "Yalanlar, sevgili oğlum," diye açıklar Peri, "çabucak keşfedilir; çünkü iki çeşidi vardır. Kısa bacaklı yalanlar ile uzun burunlu yalanlar."[23] Pinokyo'nunkiler belli ki ikinci cinstendir.

---

21 *Purgatorio* [*Araf*], XVI:94-96, "Onde convenne legge per fren porre;/ convenne rege aver, che discernesse/ de la vera cittade almen la torre."

22 Percy Bysshe Shelley, *Prometheus Unbound*, 4.573-74, Shelley, *The Major Works*, haz. Zachary Leader ve Michael O'Neill (Oxford: Oxford University Press, 2003), s. 313.

23 Carlo Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, çift dilli baskı, çev. Nicolas J. Perella (Berkeley: University of California Press, 1986), s. 211.

Ama Peri'nin ayrımının anlamı nedir? Pinokyo'nun uzun burunlu yalanları, yaptığı bir şeyi itiraf etmekten kaçınmanın inatçı yöntemleridir. Sonuçta muazzam burnu serbestçe yürümesinin önünde bir engel oluşturur ve hatta bulunduğu odadan çıkmasını engeller. Bunlar statüko yalanlarıdır. Onu belli bir noktaya mıhlarlar, yaptıklarına ilişkin hakikati kabul etmediği için de ilerleyip kendi hayat hikâyesini sürdürmesi yasaktır. Siyasetçilerle maliyecilerin yalanları gibi, Pinokyo'nun yalanları da onun kendi gerçeğini baltalar ve güya üzerine titrediği şeyleri de mahveder. Pinokyo'nun maceraları ile Dante'nin *İlahi Komedya*'sının aşikâr kıldığı gibi, gerçekliğimizi kabul etmek bizi bölüm bölüm, kanto kanto ileri, hakiki benliğimizin aydınlanmasına götürür. Bu gerçekliğin inkârı, hakiki bir hikâye anlatmayı imkânsız hale getirir.

Mavi peri bize kısa bacaklı yalanlar konusunda örnek vermiyor ama neye benzediklerini hayal edebiliriz. *Cennet*'in beşinci kantosunda, gelgeç Ay Göğü'nde, Beatrice Dante'ye hayırseverliğin, "ayağını sezilen iyiye doğru uzatarak nasıl ilerlediğini" açıklıyor. Freccero'nun belirttiğine göre, Thomas Aquinas, Peter Lombard'ın *Cümleler*'i üzerine yazdığı yorumlardan birinde, zihnin Tanrı'ya akıl ve duygu vasıtasıyla ilerlemesi gerektiğini ama düşmüş halimizden dolayı aklımızın anlayışta duygularımızın sevmekte olduğundan daha kuvvetli olduğunu yazmıştır. İyi olanı görme yetimiz, kendi başımıza iyilik yapma yetimizi geride bıraktığı için de hayatta bir ayağımızı arkada sürüyerek yolculuk ederiz. Dante de *İlahi Komedya*'nın en başında, karanlık ormandan ayrılıp dağın doruğunu şafak ışığında gördüğünde, kendi ilerleyişini tam da böyle tanımlar:

> Yorgun bedenimi biraz dinlendirince
> Issız kıyıda yürümeye koyuldum yine,
> Sağlam basan ayağım hep daha geride."[24]

Boccaccio, *İlahi Komedya* hakkındaki yorumunda, bu aksak ilerlemeyi kelime anlamıyla alır ve tırmanma eyleminin doğal olarak bir ayağın her zaman geride olmasına yol açmasıyla açıklar. Ancak Freccero, bedenin parçalarının sembolik işlevleri üzerine bilgisini

---

24 *Paradiso* [*Cennet*], V:6, "così nel bene appreso move il piede"; John Freccero, "The Firm Foot on a Journey Without a Guide," *Dante: The Poetics of Conversion*, haz. (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), s. 29-54.

gösterdiği tartışmasında, Dante'nin imgesini, zekâ ve duygunun oluşturduğu ikiz "ayaklar" üzerinde ilerleyen ruh şeklinde okur; tıpkı etten kemikten ayakların ilerlememizi mümkün kılması gibidir bu. Dante'nin döneminin, daha kuvvetli ayağın (*pes firmior*) sol ayak olduğu fikrindeki Skolastik düşünürleriyle hemfikir olan Freccero, sağ ayağı zekâyla ("tercihin, idrakın ya da aklın başlangıcı"), sol ayağıysa duyguyla bağdaştırır.[25] Hâlâ dünyaya çakılı olan sol ayak yolcunun doğru düzgün ilerlemesini, kendini dünyevi tasalardan kurtararak zihnini daha yüce şeylere yönlendirmesini engeller.

İlahi inayetin yardımı olmaksızın iyiye mükemmelen ulaşamayan şair, bir tarafta duygu dünyasında kalmak isteyerek onu aksatan sol ayağı, diğer taraftaysa metafizik keşif yolculuğunu sürdürmesi için onu teşvik eden sağ ayağı, güç bela devam etmeye çalışır; Dante elinden geldiğince zekâsını kullanıp bu flu algılardan ve belirsiz sezgilerden tutarlı bir şey çıkarmalıdır. Aziz Pavlus'un söylediği gibi, şimdi "aynadaki silik görüntü gibi" gördüğünü ama sonra "yüz yüze görüş[eceğini]" bilir ve "o zaman bilindiğim gibi tam bileceğim" vaadine inanır (1. Korintliler 13:12). Aziz Pavlus'un bu sözleri sevgi üzerine söylediklerinden alınmadır ki Beatrice de aynı sevgiyi hareket eden ayaklar imgesiyle anlatmıştır ve Dante'yi dünyevi şeylere bağlayan da bu sevgidir. Görmesine ve anlamasına müsaade edilen şeye sadık kalması için Dante'nin bir yandan sevgiden, ona verilen "sevda ateşi"nden uzaklaşmazken, bir yandan da göreceği vizyonu kelimelere dökebilmek için zekâsını keskinleştirmesi gerekmektedir. Beatrice ona şöyle der:

> Görülür görülmez sevgiyi ateşleyen
> sonsuz ışığın daha şimdiden
> aklını nasıl ışıttığı belli.[26]

Hedefine yaklaşırken Dante'nin sevdasının o tarif edilemez En Yüce İyi'ye dönmesi, aklının ise yeryüzündeki yoldaşlarına ulaşabilmek için aşağı doğru uzanması gerekecektir. Vizyona hem kucak açıp hem de onu anlatabilmek içinse Dante yalan söylemesi, ama hakikat ile

---

25 *Inferno* [*Cehennem*], I:28-30, "Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,/ ripresi via per la pieaggia diserta,/ sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso"; Freccero, "The Firm Foot on a Journey Without a Guide," s. 31.

26 *Paradiso* [*Cennet*], V:1, "caldo d'amore"; 7-9, "Io veggio ben sì come già resplende/ ne l'intelletto tuo l'etterna luce,/ che, vista, sola e sempre amore accende."

yalan söylemesi, "yanlış olmayan hatalar"ını[27] kabullenmesi ve tıpkı Geryon gibi, ama konusuna ihanet etmeyecek, onu yüceltecek bir canavar yaratması gerektiğini anlar. Böylece, kendi kusurlu akıllarını ve kısıtlayıcı duygularını teslim eden tüm gerçek şairler gibi Dante de bize, okurlarına, kısa bacaklı yalanlar sunar ki, biz de onun yolculuğunu kısmen paylaşabilelim, biz de kendi süregiden arayışlarımıza umutla devam edebilelim.

Yazarların hem duygu hem de akılla peşine düştüğü bilgi, algıladıkları şeyle hayal ettikleri şey arasındaki gerilimde saklanır ve bu narin bilgi bize, okurlara kendi gerçekliğimizle sayfanın gerçekliği arasında ikinci bir gerilim olarak geçer. Dünya deneyimiyle söz deneyimi zihnimiz ve sevgimiz için rekabete girer. Nerede olduğumuzu bilmek isteriz, çünkü kim olduğumuzu bilmek isteriz, çünkü bağlamla içeriğin sihirli bir şekilde birbirini açıkladığına inanırız. Özbilince sahip hayvanlarız –belki de gezegendeki özbilinç sahibi yegâne hayvanlarız– ve dünyayı edebiyatın da kanıtladığı gibi soru sorarak, merakımızı kelimelere dökerek deneyimleme yeteneğine sahibiz. Sürekli bir alışverişle, dünya bize kafa karıştırıcı bulmacalar sunar, biz onları hikâyelere çeviririz, onlar da dünyaya müphem bir anlam ile belirsiz bir tutarlılık kazandırır ve bizi daha fazla soru sormaya götürür. Dünya bize onu algılamamızı mümkün kılan ipuçları verir, biz de o ipuçlarını anlatı dizileri halinde düzenleriz. Yolda düzdüğümüz bu anlatı dizileri bize gerçekten daha gerçek görünür ve gerçek hakkında anlattıklarımız bizim için gerçeğe dönüşür. "Her şeyi bildiğimden ötürü hiçbir şey yok artık benim için" der Şeytan, Flaubert'in *Ermiş Antonius ve Şeytan*'ında. "Biçim belki de duyuların bir yanılgısıdır, cevher düşüncenin bir kuruntusu. Yok eğer, dünya her şeyin durmayan bir akışı olduğu için görünüş, dediğimin tersine, en doğru şeyse, sanrı tek gerçekse, o başka."[28] Sanrı tek gerçek: Yazar bilir dediğimizde kastettiğimiz belki de budur.

---

27 *Purgatorio* [*Araf*], XV:117, "non falsi errori."

28 Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, haz. Claudine Gothot-Mersch (Paris: Gallimard, 1983), s. 214. [*Ermiş Antonius ve Şeytan*, çev. Sabahattin Eyüboğlu (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), s. 82, 162.]



Dante ve Vergilius, zenginlikler tanrısı Plutus'la karşılaşıyor. 1487'de Cristoforo Landino'nun yorumlarıyla basılan *Cehennem*'in VII. Kanto'sunu resmeden gravür. (Beinecke Nadir Kitap ve El Yazmaları Kütüphanesi, Yale Üniversitesi)

Teşekkür

Bu kitabı yazarken Dante'nin *İlahi Komedya*'sının birçok farklı basımından ve hakkında yazılmış birçok farklı incelemeden faydalandım. Bence en iyi İtalyanca basım, Anna Maria Ciavacci Leonardi tarafından hazırlanmış, ilk olarak Mondadori tarafından 1994'te yayımlanmış olandır. İngilizce'de benim beğenime göre özgün eserin müziğine ve gücüne en çok yaklaşan, W. S. Merwin'in çevirisidir fakat kendisi maalesef sadece *Araf*'ı ve *Cehennem*'in iki kantosunu çevirmiş, buna sebep olarak da Aziz Bernard'ı sevmemesini ve *Cennet*'in büyük kısmı müddetince ona katlanmak istememesini göstermiştir. Fark ediyorum ki, Dante'nin, yani *duca, signore e maestro*'nun* kendisi dışında pek çok yazar da bana bu sayfalarda rehberlik etmiş: Platon, Augustinus, Aquinas, Montaigne, Hume ve Talmud'un gizli yazarları bu kitapta, koruyucu tanrıları Lewis Carroll, Flaubert, Cervantes ve Borges olan önceki kitaplarımın hepsinden daha çok mevcut gibiler.

Ayrı ayrı birkaç editörüm güvenilir yorumları ve düzeltmeleriyle bana yardımcı oldular. Hans-Jürgen Balmes, Valeria Ciompi, John Donatich, Luiz Schwarz ve Marie-Catherine Vacher de bunların arasındalar: Hepsine en derin şükranlarımı sunuyorum. Fabiano Muzi Falconi'ye, Françoise Nyssen'e, Guillermo Quijas'a, Arturo Ramoneda'ya, Javier Setó'ya ve Güven Turan'a da çok uzun süre sadece tek kelimelik bir başlıktan ibaret olan bu projeye inandıkları için ayrıca teşekkür ederim. Aynı şekilde, bana olan sadakati, dostluğu ve cömertliği için Lise Bergevin'e de.

Kitap tasarımcısı Sonia Shannon, resim araştırmacısı Danielle D'Orlando, dizinci Alexa Selph, düzeltmen Jack Borrebach ve titiz tashihiyle *errori falsi*'mi gösteren kartal gözlü Susan Leity'ye gönülden teşekkürler.

Her zamanki gibi en derin şükranlarımı ise, sohbetlerimizin

* Rehberim, efendim, ustam. Cehennem'in ikinci kantosunun yüz kırkıncı mısrasında Dante, kılavuzu Vergilius'a böyle hitap eder: "rehberim, efendim, ustamsın sen." (ç. n.)

hastalıklar üzerine olmadığı günlerden beri dostum ve temsilcim olan Guillermo Schavelzon'a sunuyorum. Ayrıca benim için gösterdiği tüm çabalardan dolayı Bárbara Graham'a da teşekkür ederim.

Destekleri ve sağladıkları bilgilerle bana yardımcı olan başka dostlar da var: Profesör Shaul Bassi, Profesör Lina Bolzoni, Peder Lucien-Jean Bord, Profesör José Burucúa ile Lucio Burucúa, Profesör Ethel Groffier, Profesör Tariq S. Khawaji, Piero Lo Strologo, Dr. José Luis Moure, Lucie Pabel, Gottwalt Pankow ve Ileene Smith (bu fikri ilk onunla konuşmuştum ve kendisi projeyi gerçekleştirme konusunda bana cesaret vermişti), Dr. Jillian Tomm, Dr. Khalid S. Yahya ve Marta Zocchi.

İşlerini çok iyi bilen birkaç kütüphanecinin de bana çok yardımı dokundu. Özellikle Ravena'daki Biblioteca Classense'nin müdürü Donatino Domini; Bibliothèques départementales de la Vienne'den Patricia Jaunet; Arthur Kiron, Pennsylvania Üniversitesi Yahudi Enstitüsü Koleksiyonları müdürü Arthur Kiron; Londra Kütüphanesi'nden Guy Penman, Amanda Corp ve Emma Wigham. Bu kişiler, Sicilyalı Diodorus'a göre kadim Mısır kütüphanelerinin kapısında yazılı olan "Ruh Kliniği" tanımının haklılığını gösteriyorlar. Ayrıca C. Jay Irwin'e de projenin ilk safhalarındaki yardımından dolayı teşekkürler.

Bu kitabın birkaç sayfası, daha önce farklı farklı biçimlerde *Geist*, *Descant*, *The Threepenny Review*, *Parnassus* ve *The New York Times* tarafından yayımlandı. Thierry Bouchard, Kyle Jarrard, Herbert Leibowitz, Herbert Leibowitz, Wendy Lesser, Karen Mulhallen, Stephen Osborne ve Dario Pappalardo'ya çok teşekkürler.

Dante, hayatta yaptığımız yolculuk sırasında, Tanrı lütfederse, karanlık ormanın ötesindeki yolumuzda bize eşlik edecek, sorularımızı bize geri yansıtacak ve yazgımızda ne olmak varsa o olmamıza yardımcı olacak, en çok da sevgisi bizi hayatta tutacak bir yoldaş bulacağımıza inanıyordu. Her zaman olduğu gibi *dolce guida e cara** Craig'e.

Alberto Manguel
Mondion, 5 Mayıs 2014

* *Cennet*, 23. Kanto'da şair, Beatrice'ye böyle seslenir: "Oh Beatrice, dolce guida e cara!" ("Ey Beatrice, sevgili tatlı rehberim!") (ç. n.)

Dizin

Merak, edebiyat, kültür, din ve siyaset tarihinde, Dante'nin rehberliğinde çıkılan baş döndürücü bir yolculuk.

Kitapların, kütüphanelerin, okumanın tarihi ve büyüsü üzerine unutulmaz kitapların yazarı Alberto Manguel, *Merak*'ta Dante'yi ve *İlahi Komedya*'sını rehber edinip merak kavramının ve kendi merakının peşine düşüyor. Bu okuma ve yorumlama serüveni boyunca, "Dil nedir?", "Hakikat nedir?", "Hayvan nedir?" gibi on yedi soru sorduğu on yedi bölümde adaletsizlikten ekolojiye, paradan ölüme pek çok konuya, *Odysseia*'dan kutsal metinlere, *Don Quijote*'den *Alice Harikalar Diyarında*'ya pek çok kitaba uğruyor ve merakın "daha fazla soru sorma iştahıyla ve başkalarıyla sohbet etme zevkiyle ödüllendirildiğini" gösteriyor.

Manguel'i okumak, bilge, kozmopolit bir dostla şehirde bir gezintiye çıkmaya ya da beraber telaşsız bir yemek yemeye benziyor...
The Economist



